cahiers du CINEMA

Vertov, la presse et le Parti

J.-L. Comolli : Technique et idéologie

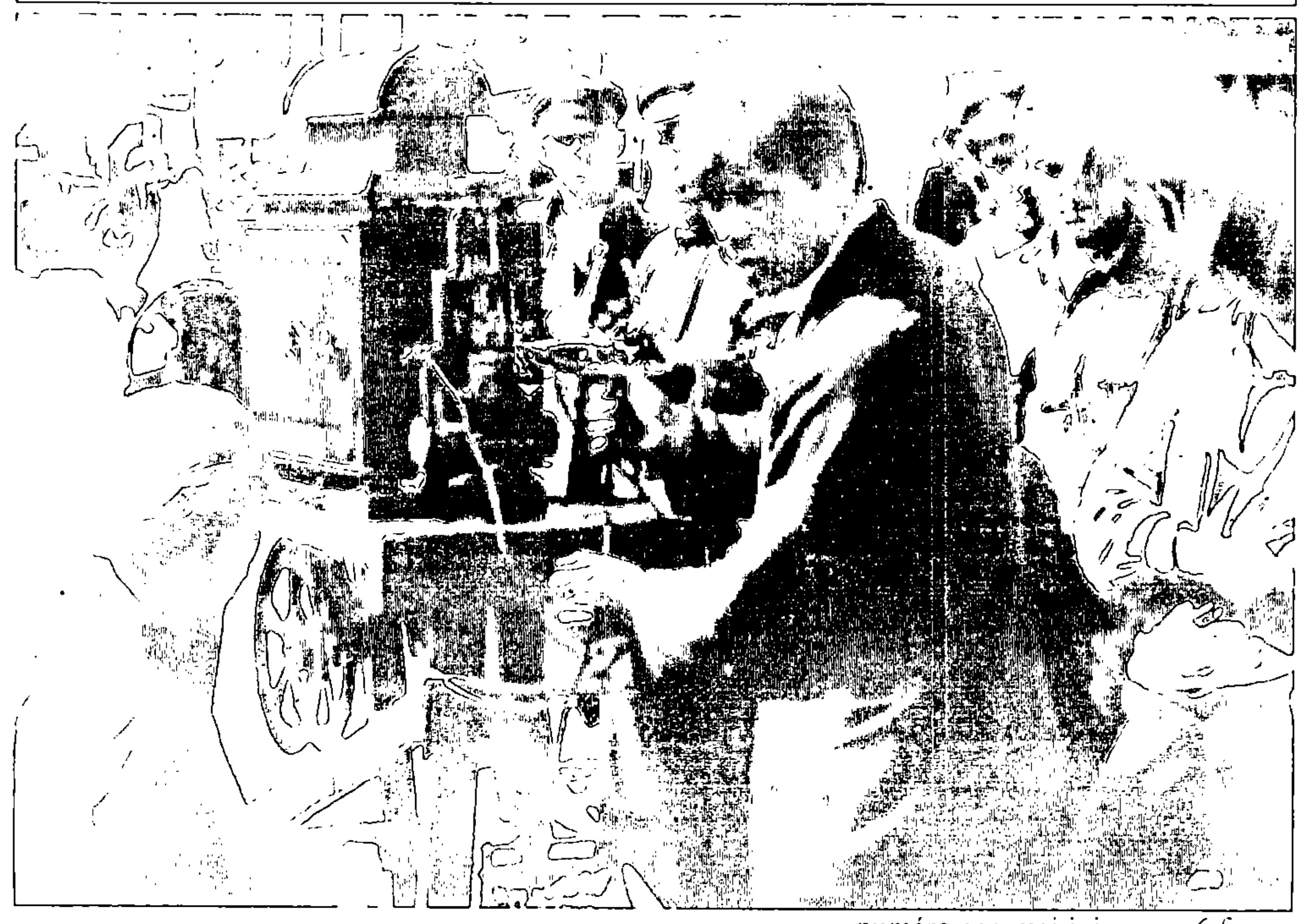
J. Narboni : "L'immaculée perception" (Remparts d'argile)

P. Bonitzer : "Réalité" de la dénotation

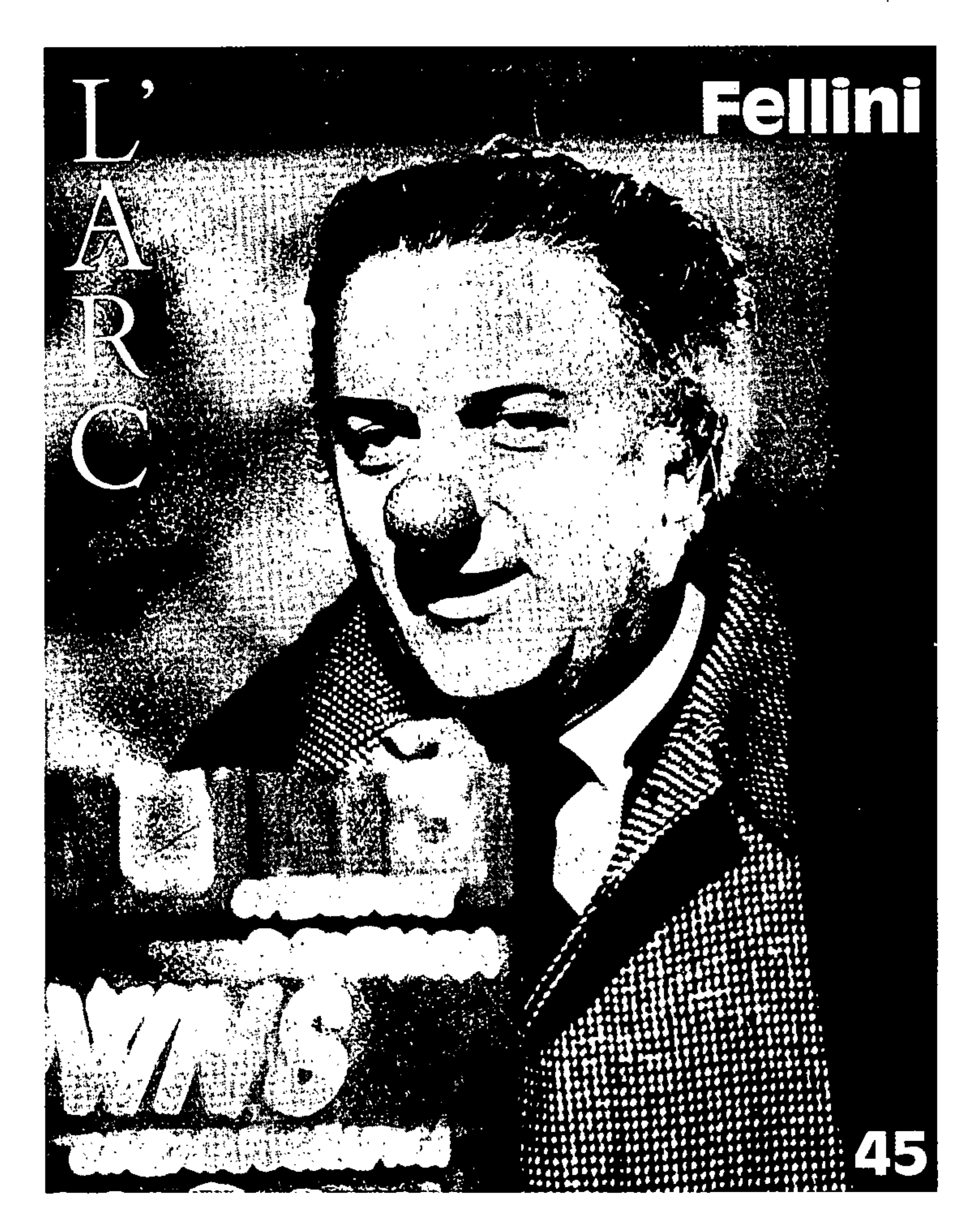
J.-P. Oudart : Notes pour une théorie de la représentation

Sylvie Pierre : "Les Clowns"

Entretien avec Fellini



numéro 229 mai-juin 1971 6 francs


L'ARC
Fellini
45

cahiers du CINEMA


Dziga Vertov : la Kinopravda.

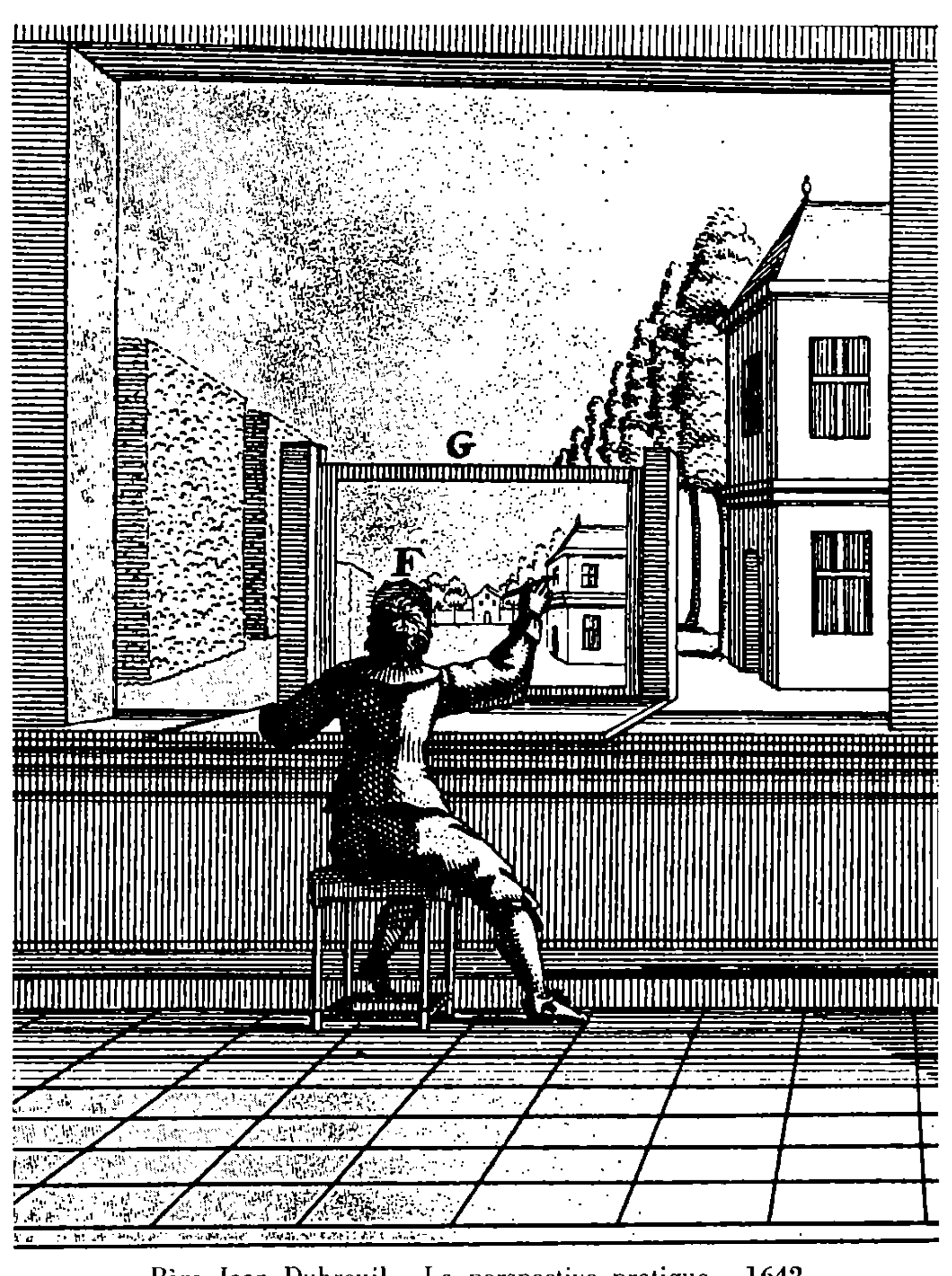
N° 229 MAI 1971

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 39, rue Coquillière, Paris-1er - Administration-Abonnements : 236-00-37. Rédaction-Publicité : 236-92-93.

Technique et Idéologie

Caméra, perspective, profondeur de champ

par Jean-Louis Comolli



Père Jean Dubreuil - La perspective pratique - 1642

Il est à peu près admis aujourd'hui (effet certain d'une pression) par la majorité de la critique cinématographique que tout film est un produit idéologique, se fait dans et diffuse une idéologie, et par là, quelque « artistique » avant tout qu'il se veuille, a quelque chose à faire avec le politique. On verra deux symptômes de cette reconnaissance du statut idéologique du cinéma dans 1) la multiplication des numéros de revues (jusqu'alors massivement cinéphiliques) consacrés au « cinéma politique » ou à « politique et cinéma », et 2) dans l'inflation sur le marché cinématographique des films à thème explicitement politique.

Mais il est un point de blocage, où se manifestent les plus fortes résistances à l'analyse critique de l'inscription idéologique du cinéma, et ce point curieusement n'est pas celui d'une revendication d'autonomie des processus esthétiques : c'est la revendication insistante de cette autonomie pour les processus techniques. Tout ce qui participe du domaine des techniques cinématographiques : appareils, procédés, normes, conventions, est vivement *défendu* par un certain nombre de critiques, de cinéastes, et bien sûr par la majorité des techniciens eux-mêmes, contre toute implication idéologique. On veut bien (plus ou moins) que le film entretienne quelque rapport à l'idéologie au niveau de ses thèmes, de sa production (de son économie), de sa diffusion (de ses lectures), voire même à celui de sa réalisation (du sujet metteur en scène), mais aucun, jamais, du côté des pratiques techniques, des appareils qui le *fabriquent* pourtant de part en part. On exige pour la technique cinématographique une place à part, à l'abri des idéologies, hors de l'histoire, des processus sociaux et des procès de signification. La technique cinématographique, nous dit-on, est une technique précisément, *neutre*, pouvant servir à tout dire, ne disant rien d'elle-même, ne disant que ce qu'on (le cinéaste, le technicien) lui fait dire. Elle est un véhicule, un moyen, quelque chose qui relaie, et a pour fin de s'effacer de ce relais. Et en effet le bon sens ne manque pas d'exemples pour nous montrer que les caméras servent indifféremment à fabriquer des films fascistes ou communistes, que le gros plan intervient dans les films hollywoodiens comme dans ceux d'Eisenstein, etc.

Prenons acte de cette *demande* d'une « place à part » pour la technique cinématographique, et cette place, précisément, questionnons-la. D'où vient que le discours diffus et chronique des techniciens (redoublé souvent, mais surtout ces temps-ci où la question presse, par cinéastes et critiques) s'efforce, en protégeant le champ des pratiques techniques et instrumentales de toute atteinte et/ou portée idéologique, d'installer comme un fait d'évidence la technique dans les coulisses, et non sur la scène où se jouent les sens ? Car mettre à part la technique, la garder en réserve, c'est aussi lui faire tenir une place, remplir une case dans le discours idéologique des techniciens, dans l'idéologie technicienne et/ou techniciste. Pour que ce discours se tienne, il a fallu d'abord que se constitue en amont de lui — que le constitue — une certaine conception — une *image* — de la technique cinématographique qu'ensuite il a eu pour fonction de confirmer et de perpétuer.

Parce qu'elle a le mérite de formuler les implications de ce discours-des-techniciens, la longue étude de Jean-Patrick Lebel, « Cinéma et Idéologie » (1), me servira ici de référence principale (pour les seules questions, bien sûr, qui nous occupent dans ce texte ; beaucoup d'autres points soulevés par Lebel appelant d'autres discussions).

Lebel écrit : « (...) le cinéma est bien une invention scientifique et non un produit de l'idéologie, puisqu'il repose sur un savoir vrai, sur les propriétés de la matière qu'il met en jeu ; la preuve, c'est qu'il fonctionne et que, mettant en œuvre une certaine matière (appareillage divers + propriétés de la lumière + persistance rétinienne) pour filmer un objet matériel, il obtient une image matérielle de cet objet. » (2)

Ou : « (...) Ce n'est pas le cinéaste, mais la caméra, appareil passif, enregistreur, qui reproduit le ou les objets filmés, sous forme d'une image-reflet construite selon les lois de la prppagation rectiligne des rayons lumineux; lois qui définissent en effet, l'effet dit de perspective. Ce phénomène s'explique parfaitement scientifiquement et n'a rien d'idéologique. » (3)

S'inscrit en ces fragments, très clairement, ce qui supporte le texte de Lebel et focalise le discours-des-techniciens ici visé (discours qu'on peut entendre ou lire dans les Ecoles de cinéma, les Universités où s'installe l'enseignement de la technique, les manuels qui la professent, etc.) :

1) *le fait que la technique cinématographique est en quelque chose héritière de la Science* (sur l'importance, la légalité de cet héritage, nous nous interrogeons en III. Tenons-en le principe acquis pour le moment) ;
2) *d'où l'on tire qu'elle hérite par surcroît de la scientificité de cette Science, soit en l'occurrence la double vertu d'exactitude et de neutralité.*

Avant donc d'examiner les avatars idéologiques d'un procédé technique particulier, la profondeur de champ cinématographique, choisi pour son exemplarité, je vais devoir passer par quelques questions sur ce qui a pris pour *nom mythique* L'INVENTION DU CINEMA, c'est-à-dire sur ce qui s'est investi d'idéologie et même de mythologie dans la relation de la *technique* cinématographique (en ses origines) à ses « *sciences* fondatrices ». (Il ne s'agira bien entendu que d'indiquer ici quelques axes de recherche, à reprendre et développer plus systématiquement, la complexité de cette problématique — encore peu explorée — exigeant d'y revenir plus d'une fois et de plus d'un côté.)

I. D'une origine duelle

La place idéologique de "l'appareil de base"

Il faut ici tout de suite préciser que, écrivant « Cinéma et Idéologie », J.P. Lebel intervient dans le débat ouvert par Marcelin Pleynet dans *Cinéthique* et développé par cette revue et les *Cahiers* (4).

Que dit Pleynet ? « Avez-vous remarqué comment tous les discours que l'on peut tenir sur le film, sur le cinéma (et on en tient des quantités) partent tous de cet *a priori* de l'existence non signifiante d'un appareil producteur d'images, qu'on peut indifféremment utiliser à ceci ou à cela, à droite ou à gauche. Ne vous semble-t-il pas qu'avant de s'interroger sur "leur fonction militante", les cinéastes auraient intérêt à s'interroger sur l'idéologie que produit l'appareil (la caméra) qui détermine le cinéma. L'appareil cinématographique est un appareil proprement idéologique, c'est un appareil qui diffuse de l'idéologie bourgeoise, avant même de diffuser quoi que ce soit.(...) A savoir une caméra productrice d'un code perspectif directement hérité, construit sur le modèle de la perspective scientifique du Quattrocento. Il faudrait (...) montrer comment la caméra est minutieusement construite pour "rectifier" toutes les anomalies perspectives, pour reproduire dans son autorité le code de la vision spéculaire tel qu'il est défini par l'humanisme renaissant... Il n'est pas sans intérêt de remarquer que c'est justement au moment où Hegel clôture l'Histoire de la peinture, au moment où la peinture commence à prendre conscience que la perspective scientifique qui détermine son rapport à la figure relève d'une structure culturelle précise... Il n'est pas sans intérêt de constater que c'est à ce moment-là que Niepce invente la photographie (Niepce, 1765-1833, est contemporain de Hegel, 1770-1831) appelée à redoubler la clôture hégélienne, à produire d'une façon mécanique l'idéologie du code perspectif, de sa normalité et de ses censures. Ce n'est à mon avis que lorqu'un phénomène comme celui-là aura été pensé, ce n'est que lorsque auront été pensées les déterminations de l'appareil (la caméra) qui structure la réalité de son inscription que le cinéma pourra objectivement envisager son rapport à l'idéologie. » (5).

Inscrivons comme bases les questions posées par ce texte.

Ce sont :

1) La relation entre l'image photographique puis cinématographique et la représentation picturale de l'espace telle que la règle le code de la perspective du Quattrocento, et qui domine pendant quelque cinq siècles dans la peinture occidentale, mais non sans exceptions : cf. sur ce point les travaux de Francastel, qui mentionnent la coexistence plurielle de plusieurs systèmes figuratifs (6). Ce que cette relation fait jouer au niveau des idéologies, des représentations culturelles.

2) La relation entre l'invention de la photographie et l'invention du cinéma, entre photo et cinéma : les homologies, les différences. La question de la naissance technique du cinéma.

3) Le rôle déterminant de l'appareil « caméra » dans la réflexion sur l'idéologie de la technique cinématographique. C'est par ce dernier point que je commence.

Quand Pleynet d'abord, les rédacteurs de *Cinéthique* à sa suite, et Jean-Louis Baudry (7) posent la problématique de l'inscription du cinéma naissant dans un moment socio-historique donné (la deuxième moitié du XIXe siècle) et dans l'idéologie qui y est dominante, on constate que, sans

---

1) Dans *La Nouvelle Critique*, n°s 34, 35, 37 et 41 ; il faut bien entendu se reporter à l'ensemble de cette étude, à paraître aux *Editions Sociales ;* mais c'est sa seule première partie (34) dont je discute ici certaines thèses.
2) « Cinéma et Idéologie, 1 », NC n° 34, p .70.
3) *Op. cit.*, NC n° 34, p. 71.
4) *Cf.* in *Cinéthique* n° 3 « Economique, Idéologique, Formel », entretien avec Marcelin Pleynet et Jean Thibaudeau ; les diverses parutions de *Cinéthique* et notamment, n° 5, « Direction » (Gérard Leblanc), « La parenthèse et le détour » (Jean-Paul Fargier) ; « Notes sur l'appareil de base » (Jean-Louis Baudry, 7/8), ainsi que dans le long texte collectif du n° 9, les p. 51 à 59 ; les n°s 216 et 217 des *Cahiers* (« Cinéma/Idéologie/Critique » 1 et 2) ; « Travail, lecture, jouissance » (Serge Daney et Jean-Pierre Oudart, n° 222), « Film/politique » (Pascal Bonitzer, 222), « La vicariance du pouvoir » (Jean Narboni, 224) ; et encore « La suture » (Jean-Pierre Oudart, 211 et 212), « Le concept de montage » (Jacques Aumont, 211), « Montage » (Jean Narboni, Sylvie Pierre, Jacques Rivette, 210) ; « Le détour par le direct », J.-L. C., 209 et 211), « L'effet de réel » (Jean-Pierre Oudart, 228).

5) In *Cinéthique* n° 3, p. 10.
6) *Cf.* notamment *Peinture et société* (Idées-arts, Gallimard).
7) *Op. cit., Cinéthique* 7/8.

prendre en considération le tout de la technique cinématographique, c'est la *caméra* qu'ils visent directement, en tant qu'« appareil qui structure la réalité de son inscription (celle du cinéma) ».

La notion d'« appareil de base » (Baudry) est ainsi avancée : puisqu'en effet la caméra est l'appareil qui fabrique du *visible* selon le système de la perspective monoculaire régissant alors la représentation de l'espace, c'est bien de son côté qu'il faut chercher pour l'ensemble du matériel cinématographique la perpétuation de ce code représentatif et de l'idéologie qu'il nourrit (ou reconduit). Dès lors que la pièce maîtresse (la caméra) de la fabrication du film tombe sous le coup de cette idéologie, on voit mal en effet comment le film y prétendrait échapper.

Or, quand J. P. Lebel critique les positions de Pleynet, celles de *Cinéthique* et les nôtres, s'employant à démonter l'« accusation » d'une « nature idéologique » du cinéma, me frappe qu'il choisisse lui aussi, comme objet et figure régnante de sa démonstration, la caméra encore. Certes, parce qu'il s'agissait bien de répondre sur le terrain de l'adversaire, et puisque c'était « dans » la caméra qu'on avait mis de l'idéologie, c'est d'elle aussi qu'il fallait bannir l'idéologie, remplacée par la garantie d'une filiation à la Science. Toujours est-il qu'une fois encore la caméra vient *seule* sur le tapis et qu'elle occupe derechef la position difficile à la fois de *représenter* le tout de la technique cinématographique et de faire *report* sur ce tout — a contrario des thèses la disant « purement idéologique » — de sa réalité « parfaitement scientifique ».

Une des premières remarques de Lebel, il est vrai, semble indiquer une gêne qui serait comme un symptôme de l'abus qu'il y a à faire de la caméra le point focal du débat : « Notons, dit-il, que le mot caméra ici (ainsi que dans tout le développement qui suit [8]) ne désigne pas seulement cet objet généralement noir connu sous le nom de caméra, mais l'ensemble du processus technique qui, depuis le filmage jusqu'à la projection, engendre la reproduction mécanique de la réalité sous une forme "imaginaire" (au sens précis du mot). C'est ce qu'on appelle parfois aussi dans ce courant idéologique qui est en question ici : "l'effet caméra". Autrement dit, le terme caméra ne doit pas être pris dans le sens restrictif de l'objet lui-même, mais comme prenant en charge l'ensemble d'un processus technique, qui se développe à travers un ensemble d'opérations techniques (toutes basées sur les mêmes principes scientifiques tenant aux lois de propagation de la lumière) qui caractérisent justement le cinéma en tant que moyen de reproduction » (9). Lebel explique bien — sans la critiquer — l'*hypostase de la caméra* qui est effectuée par le « courant idéologique » qu'il critique, mais la suite de son texte ne donne jamais à lire qu'il n'en fasse pas lui aussi de même, bien au contraire, puisque la pierre angulaire de son discours consiste bien en la scientificité de la caméra : « La caméra n'est pas un appareil idéologique en lui-même. Il ne produit aucune idéologie spécifique, pas plus que sa structure ne le condamne à refléter fatalement l'idéologie dominante. C'est un instrument, idéologiquement neutre, dans la mesure précisément où c'est un instrument, un appareil, une machine. Il repose sur une base scientifique et il est construit non pas *selon* une idéologie de la représentation (au sens spéculatif du terme), mais sur cette base scientifique. » (10)

La caméra, ainsi.

Car c'est ici en effet que s'affrontent, en ce *lieu-caméra*, les deux discours, celui qui fait prendre la technique cinématographique dans l'idéologie, et celui qui la fait prendre dans la science. Constatons la chose : que l'on nous dise que l'essentiel de l'appareillage technique servant à fabriquer le film trouve son origine fondatrice dans un faisceau de connaissances scientifiques ou que l'on nous dise que cet appareillage est réglé par les représentations et demandes idéologiques dominantes au moment de sa mise au point, dans un cas (discours-des-techniciens) comme dans l'autre (tentatives d'élaboration d'une théorie matérialiste du cinéma) l'exemple qu'on en fournit *toujours* est de ce qui sert à produire l'*image* cinématographique, *elle seule*, et sous le seul angle de l'*optique* (en effet, chez Pleynet, l'attention se porte volontairement et en un *premier* temps sur *un* des éléments constitutifs de la caméra : l'*objectif* ; pour Lebel, qui cite, lui, le phénomène de la « persistance rétinienne », la Science de référence est, constamment invoquée, l'*Optique géométrique :* les « lois de propagation de la lumière »).

On a donc affaire à une certaine *image* de la caméra : métonymiquement, elle *représente* toute la technique cinématographique, elle est la *partie pour le tout*. Elle est *mise en avant* comme partie *visible* pour le *tout de la technique*. C'est ce *déplacement* symptomatique qu'il faut alors questionner dans la manière même de poser l'articulation du couple Technique/Idéologie.

Elire la caméra comme représentante, «députée» de l'ensemble de l'appareillage cinématographique n'est pas seulement de l'ordre de la synecdoque (la partie pour le tout) : c'est surtout une opération de réduction (du tout à la partie) à discuter en ceci qu'elle vient, *au plan de la théorie*, reproduire et confirmer *le clivage qui ne cesse de se marquer dans la pratique technique du cinéma* (dans celle des cinéastes et techniciens; dans l'idéologie spontanée de cette pratique ; mais aussi dans l'« idée », la représentation idéologique que les spectateurs se font du travail cinématographique : élection du tournage et du plateau, occultation du labo et du montage) *entre la partie visible* de la technique cinématographique (caméra, tournage, équipe, sources lumineuses, écran) et sa *partie « invisible »* (noir entre les photogrammes, chimie, bains et travaux du laboratoire, pellicule négative, coupes et « raccords » du montage, bande-son, projecteur, etc.), celle-ci *refoulée* par celle-là, reléguée généralement dans l'impensé, « l'inconscient » du cinéma. Il est symptomatique par exemple que

8) Où Lebel critique les positions de Pleynet, celles de *Cinéthique* et les nôtres.
9) *Op. cit.*, NC n° 34, p. 68.
10) *Op. cit.* NC n° 34, p. 72.

Lebel, si soucieux d'affirmer le réglage scientifique du cinéma, ne pense à le déduire que de la seule Optique géométrique, ne mentionnant qu'une fois la persistance rétinienne, qui pourtant met en jeu ce qui marque la différence spécifique du cinéma à la photographie : la synthèse du mouvement (et les travaux scientifiques qui ont permis de la produire, cf. ci-dessous), et oubliant carrément l'autre science patronnesse du cinéma et de la photographie : la Photochimie, sans laquelle la caméra ne serait précisément qu'une *camera obscura*. Quant aux remarques de Pleynet, elles valent indifféremment pour cette *camera obscura* du Quattrocento, pour la lanterne magique du XVIIe, les différents appareils projecteurs ancêtres du cinématographe, l'appareil photographique : c'est évidemment tout leur intérêt que de marquer à ces diverses mécaniques de la perspective la filiation de la caméra, mais au risque de ne pas voir ce que précisément la caméra cache (elle ne cache pas son objectif) : la pellicule et ses systèmes d'entraînement, l'émulsion et le noir entre les photogrammes qui sont finalement — et non seulement l'objectif — essentiels au cinéma, ce sans quoi il n'y aurait pas de cinéma.

Il n'est donc pas sûr que ce qui se produit couramment dans la pratique doive être reproduit dans la théorie : la réduction de la part cachée de la technique à sa part visible comporte le risque de reconduire cette domination du visible, cette *idéologie du visible* (et ce qu'elle implique : masquage, effacement du travail) qu'a définie Serge Daney : « (le cinéma) postulait que du "réel" au visuel et du visuel à sa reproduction filmée, une même vérité se reflétait à l'infini, sans distorsion ni déperdition aucune. Et l'on devine que dans un monde où l'on dit volontiers "je vois" pour "je comprends", un tel rêve n'ait rien eu de fortuit, l'idéologie dominante — celle qui pose réel = visible — ayant tout intérêt à l'encourager. (...) Mais pourquoi, remontant encore plus loin, ne pas mettre en cause ce qui sert à la caméra et qui la précède : une confiance proprement aveugle dans le visible, l'hégémonie, acquise peu à peu par l'œil sur les autres sens, le goût, le besoin qu'une société a de se spéculariser, etc. (....) Le cinéma a donc partie liée avec la tradition métaphysique occidentale, tradition du voir et de la vision dont il réalise la vocation photologique. Qu'est-ce que la photologie, quel peut bien être le discours de la lumière ? Un discours téléologique assurément s'il est vrai que la téléologie "consiste à neutraliser la durée et la force au profit de l'*illusion* du simultané et de la forme" (Derrida). » (11).

Or, indéniablement, c'est bien cette « hégémonie de l'œil », cette spécularisation, cette idéologie du visible liée au logocentrisme occidental que visait en fait Pleynet en soulignant la prégnance dans l'appareil de base du code perspectif du Quattrocento : l'image produite par la caméra ne peut faire autrement que confirmer et redoubler « le code de la vision spéculaire tel qu'il est défini par l'humanisme renaissant », tel que l'œil humain est au centre du système de la représentation, cette centralité à la fois barrant tout autre système représentatif, assurant la domination de l'œil sur tout autre organe des sens, et mettant l'œil (le Sujet) en place proprement divine (critique du Christianisme par l'Humanisme).

Se constitue ainsi cette situation de *paradoxe théorique* : que c'est en pointant la domination de la caméra (du visible) sur l'ensemble de la technique cinématographique qu'elle est censée représenter, informer et programmer (fonction de *modèle*), que l'on veut dénoncer la soumission de cette caméra, en sa conception et sa construction, à l'idéologie du visible dominante.

Si le geste privilégiant la caméra pour à partir d'elle faire défiler la chaîne idéologique dans laquelle s'inscrit le cinéma, est théoriquement fondé par tout ce qui s'implique dans cet appareil, comme par de toute façon le rôle déterminant, principal, de la caméra dans la fabrication du film, ce geste aussi à ne pas se prolonger resterait pris dans la même chaîne.

Il faut donc changer la perspective, c'est-à-dire prendre en compte ce que ce geste désignant la caméra écarte dans son mouvement, pour éviter que ce soulignement — nécessaire et productif — de la caméra ne se réinscrive dans l'idéologie même qu'il pointe.

Une théorie matérialiste du cinéma doit (me semble-t-il) tout à la fois dégager « l'héritage » idéologique de la caméra (autant que son « héritage scientifique », les deux, on le verra, n'étant, contrairement à ce qui semble se lire chez Lebel, nullement exclusifs l'un de l'autre) et les investissements idéologiques sur cette caméra, puisque ni dans la fabrication du film, ni dans l'histoire de l'invention du cinéma, la caméra n'est seule en cause : si de fait ce qu'elle met en jeu de technique, de science et/ou d'idéologie est déterminant, ce n'est que par rapport à d'autres éléments déterminants, qui peuvent assurément être secondaires relativement à elle, mais alors c'est cette *secondarité* qu'il faut interroger : le statut et la fonction de ce qui est recouvert par la caméra.

Pour souligner encore le risque qu'il y aurait à faire fonctionner théoriquement le cinéma tout entier sur le *modèle réduit* de la caméra (risque d'aveuglement, précisément, la caméra jouant comme écran idéologique dans les discours mêmes qui lui assignent telle place idéologique), il suffit de remarquer le quasi-total défaut de travaux théoriques sur la bande-son par exemple, ou bien les techniques de laboratoire (comme si la vue de la lumière — l'Optique géométrique — avait barré son travail : la chimie de la lumière), défaveur qui ne peut s'expliquer que par la dominance du visible au sein de la pratique comme de la réflexion cinématographique.

N'est-il pas temps par exemple de *mettre à jour* la fonction idéologique de deux techniques (appareillage + procédés + connaissances + pratique — solidaires, confondus en vue de la réalisation d'un *but*, d'un objectif qui dès lors constitue cette technique, la fonde et l'autorise), toutes deux du côté du caché, de l'impensé cinématographique (sauf par de très rares cinéastes : Godard, Rivette, Straub...) : l'*étalonnage* et le *mixage* ? C'est ce que nous tenterons en III.

11) « Sur Salador », *in* « Travail, lecture, jouissance », *Cahiers* n° 222.

Naissance = différence : l'invention du cinéma

La longue période de gestation du cinéma (non sans blancs ni failles « inexplicables », pratiquement tout le XIXe siècle), sans doute à la fois parce que très étudiée mais mal connue (12) et qu'elle accumule des événements souvent sans liens, paraissant plus ou moins accidentels, hasardeux, voire contradictoires, tels en tout cas que ne s'y donne guère à lire la démarche rassurante d'un « progrès », ce temps de la naissance est bien le lieu d'ancrage et de renforcement de la plupart des fantasmes et mythes courant sur le cinéma : dans leur quête de ses fondations, théoriciens et historiens semblent mus par le souhait même d'André Bazin : « Si les origines d'un art laissent apercevoir quelque chose de son essence... » (13). Or il ne serait pas surprenant que cette insaisissable « essence » ne le soit jamais plus qu'en cet espace même, déjà celui de la mythologie, où on la cherche.

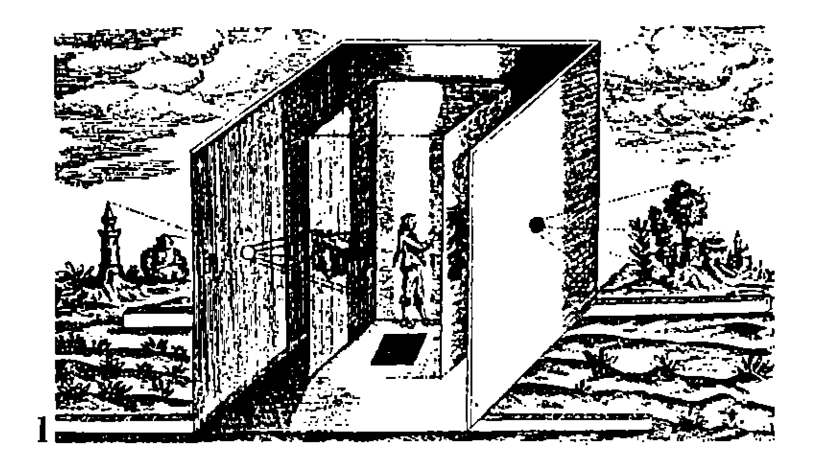
Ni que s'y assure l'intervention décisive de la Science moins que Lebel ne le fait miroiter.

Bazin justement — auquel sur ces questions il n'est pas inutile de faire souvent référence, tant les lectures qu'il en propose, par leur idéalisme même et leur humanisme, pointent le fonds idéologique de l'invention du cinéma, le re-marquent, et constituent dès lors, comme révélateur, un très précieux instrument de travail — met l'accent, avant l'historien Jacques Deslandes et en anticipant sur ses thèses, sur le caractère « artisanal » des découvertes menant au cinéma, pour, on s'en doute, s'en émerveiller plutôt, réinscrire cette invention d'une machine dans l'espace onirique et mythologique de l'homme, pour littéralement l'***humaniser*** en manifestant le peu de poids, le retard constant qui furent ceux de la technique, des machines, des sciences mêmes, au regard de la force du rêve ancien et proprement mythique de fixer l'image de la vie, de ***représenter*** le vivant (14) : « Ce que révèle paradoxalement la lecture de l'admirable livre de Georges

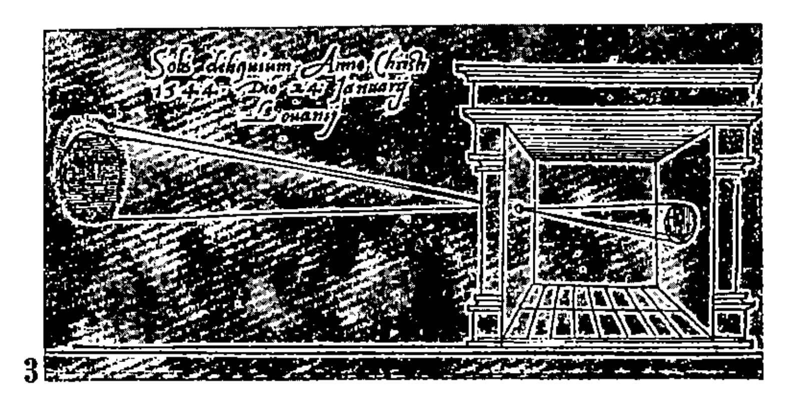
12) En effet, le tome I de « L'histoire comparée du cinéma » de Jacques Deslandes (Casterman), qui couvre la période 1826-1896, est venu compléter (et parfois corriger) les travaux de Georges Sadoul : cet ouvrage a le mérite notamment de citer les déclarations des inventeurs, les textes des dépôts de brevets, etc., par quoi se déploie un intéressant ***tableau idéologique***.

13) « Le mythe du cinéma total », ***in Qu'est-ce que le cinéma ?***, I, p. 25 (Ed. du Cerf).

14) On notera d'autre part que dans son « Ontologie de l'image cinématographique » (*Qu'est-ce que le cinéma ?, I*), Bazin articule la ***représentation*** à la mort, et particulièrement à la pratique égyptienne de l'embaumement. Les recherches actuelles de Jean-Louis Schefer posent également cet axe, il est vrai à partir de tout autres présupposés théoriques.

1 

2 

3 

1. Une *chambre obscure*

2. Chambre noire inspirée par la Caverne de Platon (1653).

3. A. Kircher (« Ars magna lucis et ombrae », 1646) : démonstration graphique du « sténopé ».







1. Le « Théâtre optique » d'Emile Reynaud (1888).

2. Dürer : « Le dessinateur de luth ».

3. Dürer : « Le dessinateur d'une femme couchée ».

Sadoul sur les origines du cinéma (« L'Invention du cinéma », Denoël) c'est, en dépit du point de vue marxiste de l'auteur, le sentiment d'une inversion des rapports entre l'évolution économique et technique et l'imagination des chercheurs. Tout me semble se passer comme si l'on devait renverser ici la causalité historique qui va de l'infrastructure économique aux superstructures idéologiques et considérer les découvertes techniques fondamentales comme des accidents heureux et favorables, mais essentiellement seconds par rapport à l'idée préalable des inventeurs. Le cinéma est un phénomène idéaliste. L'idée que les hommes s'en sont fait existait tout armée dans leur cerveau, comme au ciel platonicien, et ce qui nous frappe c'est bien plutôt la résistance tenace de la matière à l'idée, que les suggestions de la technique à l'imagination du chercheur. Aussi bien le cinéma ne doit-il presque rien à l'esprit scientifique. Ses pères ne sont point des savants (Marey excepté, mais il est significatif que Marey ne s'intéressait qu'à l'analyse du mouvement, nullement au processus inverse qui permettait de le recomposer [15]). Même Edison n'est au fond qu'un bricoleur de génie, un géant du concours Lépine. Niepce, Muybridge, Leroy, Demeny, Louis Lumière lui-même sont des monomanes, des hurluberlus, des bricoleurs, ou, au mieux, des industriels ingénieux. (...) On rendrait bien mal compte de la découverte du cinéma en partant des découvertes techniques qui l'ont permise... » (16).

Remarquons combien Bazin apporte tous les arguments, tend toutes les perches : la primauté du « rêve » sur la science soigneusement mise en place dans la visée idéaliste soulignée par Bazin lui-même ne pouvait être lue par *Cinéthique* autrement que comme « preuve » supplémentaire de la « pente idéologique naturelle du cinéma » : « Bazin a toujours souligné l'idéalisme qui avait présidé à l'invention de la caméra, le caractère artisanal, non scientifique de sa construction. La caméra réalisait un rêve ancestral de l'homme : reproduire la réalité, se reproduire lui-même. » (17).

C'est à ce texte (et par ce texte à celui de Bazin cité plus haut) que Lebel oppose son discours sur la scientificité du cinéma. Mais comme en l'occurrence ce n'est pas seulement *Cinéthique* et Bazin, mais aussi la grande majorité des historiens, les travaux de Sadoul comme ceux (qui les corrigent sur plus d'un point mais ne peuvent qu'insister dans le même sens) de Deslandes qui font pression contre la reconnaissance à la Science de tout rôle déterminant en l'affaire, Lebel manifeste une certaine gêne dont témoignent l'un et l'autre des deux arguments qu'il produit.

1) Il remarque à juste titre qu'antérieurement au stade industriel du développement social toutes les inventions technico-scientifiques ne pouvaient se faire que dans des conditions artisanales : « (C'est) confondre type de production (artisanat/industrie) avec recherche scientifique proprement dite. Comme si, d'un point de vue

15) *Cf.* ci-dessous.
16) « Le mythe du cinéma total », *op. cit.*, p. 21, 22.
17) Gérard Leblanc, in « Welles, Bazin et la R.K.O. », *Cinéthique* N° 6, p. 30. Nous critiquons plus loin (II) certaines des positions de cet article.

scientifique, l'artisanat était une tare. Comme si tous les grands découvreurs et chercheurs de l'histoire de l'humanité jusqu'au XXe siècle n'avaient pas *tous* été des artisans. » (18). Nous sommes bien d'accord : il ne s'agit pas de savoir si les « inventeurs » du cinéma étaient ou non des artisans (ils l'étaient plus ou moins fatalement), mais dans quelle mesure, en dépit ou à cause de ce statut artisanal, leurs préoccupations et leurs travaux peuvent revendiquer aussi un statut scientifique, seule question finalement posée, celle même qu'élude Lebel.

2) L'inconsistance de l'autre argument de Lebel frappe plus encore : « Lorsque cette allusion au caractère artisanal de l'invention de la photographie et du cinéma, afin de disqualifier son aspect scientifique, s'appuie sur le fait que le cinéma concrétise un vieux « rêve » de l'humanité dont l'aspect idéologique est évident (et (mais) historiquement déterminé), cela ne fait que dévoyer encore la démarche. C'est comme si on faisait grief à l'avion, lui aussi inventé dans des conditions artisanales, de concrétiser un vieux rêve de l'humanité dont le contenu idéologique est non moins évident (et tout aussi historiquement déterminé). Et ainsi, afin de lutter contre l'effet idéologique du mythe d'Icare, on sommerait les constructeurs d'avions socialistes (ou matérialistes) de dénoncer l'idéologie produite par l'avion en le « déconstruisant », sinon jusqu'à le faire systématiquement s'écraser, du moins jusqu'à assurer à ses passagers un inconfort suffisant pour rompre la fascination du ciel et rappeler constamment à chaque voyageur que ce n'est pas lui qui vole, mais qu'il ne le fait que grâce à et à travers un *appareil* et que, par conséquent, son rapport concret au monde réel n'a pas changé. » (19). Certes Lebel prend soin de préciser : « Bien entendu, je caricature... », mais certain excès de sa comparaison ne s'en atténue guère : car proprement aveuglé par son souci de faire du cinéma (ou de la caméra) un *objet scientifique*, pur système technique, il ne voit pas que le comparer à un autre système technique comme l'avion, c'est tout simplement exclure le cinéma du champ où il se joue (et où ne se joue pas l'avion, bien que moyen de « communication »...) : celui des procès de signification, celui même de l'idéologie. C'est bien parce que le cinéma est (objet scientifique ou non) une pratique signifiante, c'est bien parce qu'il se trouve produire du sens et de l'idéologie, que pèse le fait qu'il réalise un « vieux rêve de l'humanité », que ce débat nous importe, et que Lebel a cru bon d'y intervenir...

D'abord il faut constater ce fait symptomatique que tous les historiens du cinéma (Deslandes aussi, auquel maintenant nous allons nous référer), sont embarrassés à choisir une *limite antérieure* à leur travail : seul le plus total arbitraire leur fait désigner comme inaugural à leur ouvrage tel événement, telle date, telle invention plutôt que tels autres. C'est qu'à proprement parler la préhistoire du cinéma se *perd* dans la nuit des temps et des mythes : ce n'est pas seulement un « vieux rêve de l'humanité » que le cinéma réalise, mais c'est une série de « vieilles » réalités empiriques, de « vieilles » techniques de représentation qu'il prolonge.

Deslandes par exemple choisit 1826 et l'invention de la photographie (soit, en fait, de la seule plaque photographique sensible à la lumière) par Niepce et Daguerre, mais c'est là privilégier une seule des techniques constitutives du cinéma, celle précisément que l'on peut dater historiquement. Mais pour les autres (caméra, décomposition-synthèse du mouvement) il est contraint inévitablement à des retours en arrière, tant elles ont une histoire ancienne et chargée.

La caméra, on le sait, n'est optiquement rien d'autre que l'adaptation — à peine perfectionnée — de la *camera obscura* du Quattrocento. Mais cette chambre noire était connue de l'Egypte pharaonique (347 av. J.-C.), de la science arabe du IXe siècle, et dans leur « Dictionnaire du cinéma » Bessy et Chardans se plaisent à en détailler les apparitions et perfectionnements depuis Bacon (1260).

Telle ancienneté fait de la *camera obscura* un instrument non seulement connu, mais manié, utilisé, étudié des savants et artistes de siècle en siècle tout au long de notre histoire, ce bien avant qu'il ait été question de comprendre le pourquoi et le comment de l'image qui en son fond se montrait, petite, inverse et sombre.

Mais là où la chose devient un peu plus troublante, c'est qu'il n'en va pas autrement pour le phénomène qui constitue l'autre axe majeur de la spécificité technique du cinéma : ce qui s'est nommé à partir du XIXe siècle « persistance rétinienne », mais qui était connu de longue date et étudié au moins depuis l'astronome arabe Al Hazen (965-1038), auteur des « Eléments d'optique » (où il mentionne aussi la *camera obscura*), qui non seulement critique la théorie de la vision, alors dominante, de l'émission par l'œil de « rayons lumineux » en signalant la persistance des impressions lumineuses après fermeture des paupières, mais décrit encore parfaitement le cercle continu que l'œil perçoit quand on fait tourner à grande vitesse devant lui un tison enflammé.

Ainsi, les principaux thèmes de l'invention du cinéma : la production d'une *image* du monde et l'illusion d'une *continuité* produite par le déplacement des objets, étaient constitués plusieurs siècles avant la mise au point de la plaque sensible, de la photo. Voilà déjà qui doit relativiser considérablement le rôle joué par la Science en tant que telle dans cette invention, puisque 1) les deux phénomènes en question relèvent de la catégorie de l'observation empirique (les « illusions d'optique » sur le statut desquels nous revenons plus loin) et que 2) ils ont été notés, commentés, « expliqués » en chaque siècle selon les philosophies dominantes, c'est-à-dire idéologiquement, même si c'était du nom de science que l'on baptisait ces systèmes d'explication (il faut attendre, à titre de « coupure épistémologique », pour la *camera obscura* la lente et cahotique constitution de l'Optique géométrique [XVIIe siècle], pour la

18) *Op. cit.*, p. 71.
19) *Id.*, p. 71.

persistance rétinienne la psycho-physiologie du xxe).

Or, se rapprocher de la date formelle d'invention du cinéma ne conduit pas à des remarques bien différentes.

D'abord, comme le note Bazin, le rôle relativement modeste tenu dans la gestation de cet instrument et par les sciences et par les savants en tant que tels. On a vu déjà que la *camera obscura*, si elle met en évidence la propagation rectiligne des rayons lumineux (encore qu'elle n'en soit pas la vérification expérimentale), a été conçue et améliorée en dehors pratiquement de tout savoir scientifique constitué sur la lumière et l'optique, en marge : la seule pratique scientifique avec laquelle elle entretienne un rapport réel est en fait le système des lois de la *perspectiva artificialis* (20).

Ce n'est donc pas de ce côté que vient le geste décisif. La mise au point de la plaque photographique y ressortirait davantage : il y a là un saut, certes préparé par les recherches de Niepce sur les procédés lithographiques et le moyen de copier des gravures par un procédé chimique. Reste que ce saut s'effectue sans le secours d'aucune hypothèse scientifique ni sur la nature exacte de la lumière ni sur sa chimie : il n'est pour s'en convaincre que de citer Niepce : « Trouver dans les émanations du fluide lumineux un agent susceptible d'empreindre d'une manière exacte et durable les images transmises par les procédés de l'optique, de les empreindre, je ne dis pas avec l'éclat de la diversité de leurs couleurs, mais avec toutes les dégradations de teintes du noir au blanc. » (21) Quant à Daguerre, on sait que ce sont les spectacles en trompe-l'œil du *Diorama* (qui connurent un grand succès public à partir de 1822 et où, « éclairages, bruitage, tout concourait à donner au spectateur l'illusion parfaite de la réalité ») qui le conduisent à rechercher « à fixer par un moyen nouveau, sans avoir recours à un dessinateur, les vues qu'offre la nature » (22). A quoi il faut enfin ajouter que c'est plus d'un siècle après eux (1940-45) qu'a pu être expliquée théoriquement l'action de la lumière sur la couche sensible (23).

C'est sans doute quant à la « persistance rétinienne » que l'importance de la recherche scientifique est la plus notable : en 1824, le mathématicien anglais Roget communique une série d'expériences sur ce qu'il nomme « une curieuse illusion d'optique », l'effet stroboscopique. Quelques années plus tard (1830), et pratiquement en même temps, les physiciens Faraday en Angleterre et surtout Plateau en Belgique publient les résultats de leurs expériences à partir de jeux de roues dentées tournant en même sens ou en sens contraire. Plateau en tire immédiatement son *Phénakistiscope* ou *Fantascope* (1833), curiosité scientifique qui devient le jouet à la mode, au moment même (encore) où Stampfer, professeur de géométrie appliquée à l'Université de Vienne, diffuse ses « disques stroboscopiques », exactement identiques aux planches de Plateau, et construit le *Zootrope*.

Deslandes attribue cette brusque *condensation* de recherches et d'appareils à « un renouveau d'intérêt dans les milieux scientifiques pour les problèmes posés par le mécanisme de la vision ». Bazin s'en étonne aussi : « Il ne sera pas inutile de noter que, sans aucun rapport scientifiquement nécessaire, les travaux de Plateau sont à peu près contemporains de ceux de Niepce, comme si l'attention des chercheurs avait, durant des siècles, attendu pour s'intéresser à la synthèse du mouvement que — tout à fait indépendamment de l'optique — la chimie s'intéressât de son côté à la fixation automatique de l'image ».

Il y aurait donc à rendre compte des causes de ce « retard » — ou de cette contemporanéité des travaux sur la photo et le mouvement. Ce n'est sans doute pas, semble-t-il, du côté de l'état respectif des sciences en jeu qu'il convient de les chercher... Dans la faille ouverte par la photographie dans les représentations figuratives du monde plutôt; dans la remise en cause qu'elle provoque, le doublant et tendant à se substituer à lui comme son perfectionnement, son représentant privilégié, du rôle central de l'œil humain, de sa place solaire, de son rapport d'intimité avec le monde (intimité du Sujet à la Vie désormais médiatisée et troublée par une machine) : du côté de l'idéologique donc.

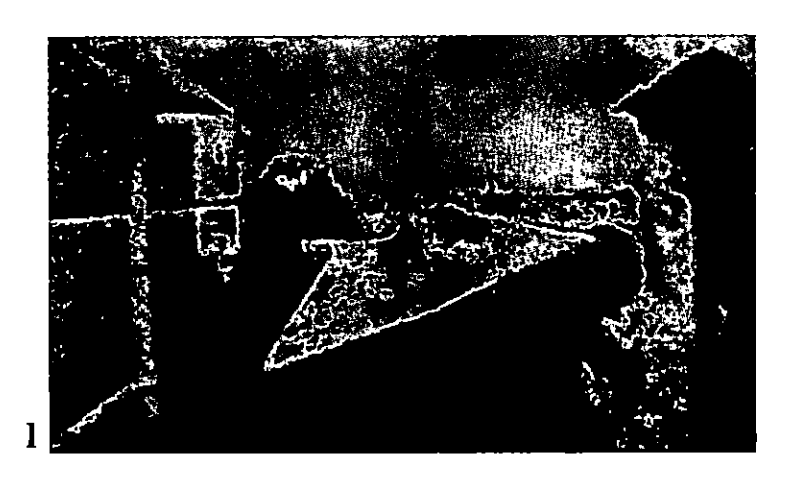
On avancera (à titre d'hypothèse et pour réécrire le propos de Bazin) que c'est au moment où l'invention de la photographie (de la plaque sensible) vient parachever la *camera obscura* et accomplir par là ce que des générations de peintres avaient demandé à la technique de la *perspectiva artificialis* (de permettre la copie la plus fidèle de la nature : « La plus excellente manière de peindre est celle qui imite le mieux, qui rend le tableau le plus semblable à l'objet naturel qu'il représente », écrit Vinci) — la première photographie, on le sait, montre une *perspective* de toits —, où semble donc s'assurer le triomphe de la perspective monoculaire comme système de représentation où l'œil du spectateur

20) C'est au point que le mot *prospectiva* ou *perspectiva* désigne dans le latin médiéval la science optique elle-même (cf. le traité d'optique de John Peckham, mort en 1292, qui porte le titre de « Perspectiva »). Les peintres et théoriciens du Quattrocento et du Cinquecento ont, à la suite des travaux d'Alberti, qui a fondé mathématiquement et géométriquement la perspective, distingué entre *perspectiva* (ou *prospectiva*) *communis* ou *naturalis* qui semble avoir désigné à la fois la science de la vision, et l'acte de vision lui-même (« la prise sur les choses par un angle de vue », Schefer) et *artificialis* qui, « à l'inverse, assoit la perspective angulaire d'Alberti en permettant des constructions justes » (Schefer).

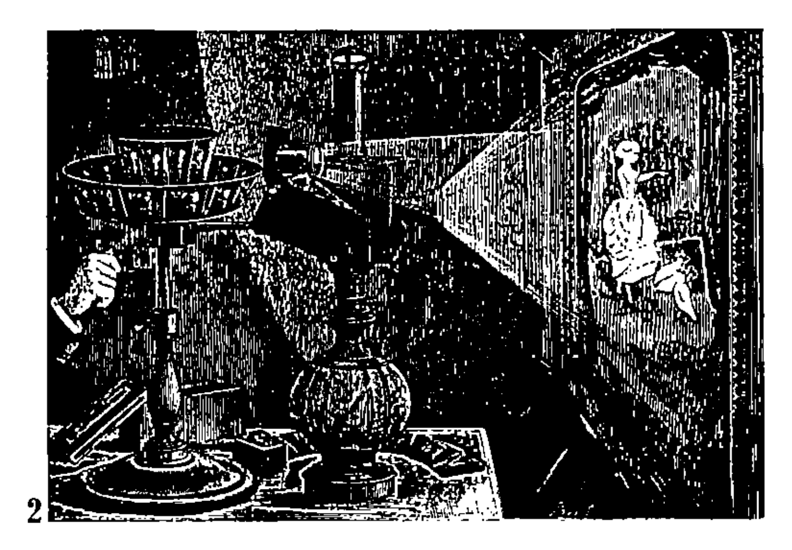
21) Cité par André Vigneau *in Une brève histoire de l'art de Niepce à nos jours* (Laffont), p. 63.

22) Cité par Jacques Deslandes, *op. cit.*, p. 63, 65.

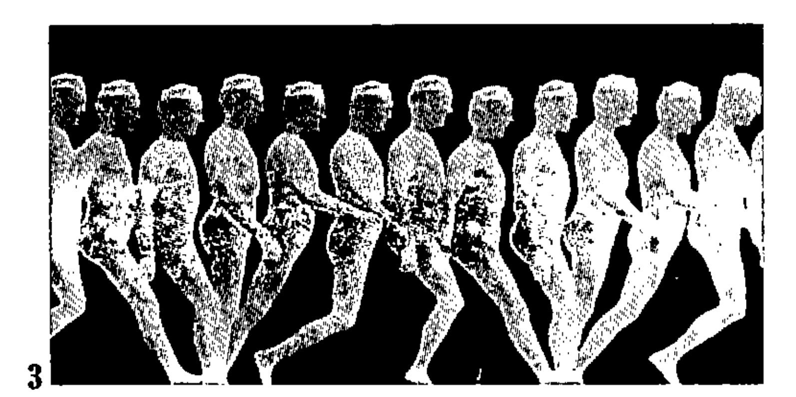
23) *Cf.* sur ce « retard » de la photochimie et de la théorie physique de la lumière sur la pratique de la photographie *La science de la photographie* de Gérard de Vaucouleurs (Ed. Elzévir) : « ... Il a fallu attendre jusqu'à ces toutes dernières années pour voir apparaître une explication théorique cohérente du subtil et mystérieux mécanisme de l'action de la lumière sur la couche sensible, explication vainement recherchée depuis un siècle. C'est que ce mécanisme met en jeu les phénomènes si complexes où interviennent les particules élémentaires de la nature : ions, électrons, photons, que seules permettent d'interpréter les théories les plus modernes de la matière et de la lumière. »



1



2



3

1. La « première photographie », par Nicéphore Niepce, prise de sa chambre, à Gras, en 1826.

2. Le Praxinoscope à projection d'Emile Reynaud (1880).

3. Chronophotographies partielles de Marey (vers 1885).
Cf. page suivante.

(du peintre, du Sujet) occupe le centre, dirige les lignes de fuite, règne au départ et à la convergence des rayons lumineux, c'est en ce moment que l'œil brusquement apparaît comme ni tout à fait unique, ni tout à fait irremplaçable, ni très parfait (la « lentille » de la *camera obscura*, homologue du cristallin comme Vinci déjà l'avait relevé, devient « l'objectif »). Ce qui redouble l'œil et perpétue ses principes de représentation du monde, les codes de sa normalité, en même temps mine son hégémonie, le dépasse.

Ce double mouvement à la fois de confirmation et de relativisation a pour effets probables un renforcement de la confiance en la représentation perspective et analogique du monde (l'image photographique est indubitable : elle manifeste le réel en sa vérité) et une crise de confiance dans l'organe de la vision qui jusqu'alors régentait (scientifiquement : par les « lois de la perspective scientifique ») toute représentation en en constituant l'étalon de justesse (on se souvient du conseil de Vinci : « ... Pour le premier arbre, tu prendras un verre solidement fixé, et fixeras également bien la position de ton œil, et tu dessineras ce premier arbre sur ce verre en décalquant son contour ; puis déplace le verre latéralement, jusqu'à ce que les contours de l'arbre réel et de l'arbre dessiné se touchent ; puis colore ton dessin de sorte que, pour la couleur comme pour la forme, ils soient semblables, et que, si tu fermes un œil, tous les deux paraissent peints sur le verre à une même distance... » (24).

De cette crise de confiance, l'intérêt soudain de la science pour les « illusions d'optique » (25) peut constituer un symptôme : dévalorisé, *décentré* par l'œil de la caméra, l'œil peut redevenir un objet de science, de recherches, d'expériences. Les aberrations font retour dans et contre l'idéologie de la normalité de l'œil légalisée par les lois perspectives. Ce n'est point, on l'a noté, que ces « illusions » n'aient été connues de longue date, au point même pour les savants et nombre de philosophes d'avoir miné toute confiance aveugle en l'œil humain. Mais ce doute au plan de la science appelait en quelque sorte sa compensation, son remplissage au plan de l'idéologie, tels que l'inscription du doute et du manque a été systématiquement recouverte par l'inscription de la normalité et de la centralité de l'œil. C'est en ce sens aussi qu'on peut dire avec

24) In *Léonard de Vinci, La Peinture*, textes réunis et traduits par André Chastel (Hermann), p. 172. Pour Vinci plus encore que pour Alberti l'œil de l'observateur est le critère de la vérité du représenté : on sait que Vinci a été conduit à critiquer la perspective linéaire d'Alberti pour la raison que l'œil du spectateur face à un tableau composé selon les lois perspectives ne pouvait voir cette surface plane sans déformation aucune qu'à une certaine distance imposée, une déformation des parties latérales de la toile se produisant quand l'œil s'approchait de son centre.

25) Voici, cité par Deslandes (*op. cit.*, p. 247), le programme d'une conférence donnée à Londres en 1881 : « La propagation de la lumière ; les ondes lumineuses ; les miroirs concaves et convexes ; le Kaléidoscope de Darker ; la réfraction ; le spectre lumineux ; les mirages ; la diffraction ; les interférences ; les anneaux de Newton ; l'iridescence des perles, des plumes et des bulles de savon ; la lumière chromatique et monochromatique ; la persistance lumineuse sur la rétine ; le Thaumatrope ; le Kalotrope ; le Photodrome ; le Choreutoscope de Bayle. »

Marcelin Pleynet que le code de la *perspectiva artificialis* a joué comme système répressif (26).

S'il faut enfin produire un autre indice du fait que l'invention du cinéma ne s'est constituée que comme réponse à une demande idéologique, on le trouvera dans la contradiction totale qui se marque entre les projets, intentions, déclarations de la majorité des inventeurs successifs du cinéma et les positions de l'un d'eux, le physiologiste Marey, le plus près sans doute d'aboutir à l'appareil ultime, mais qui, du point de vue de la science, n'y voyait nul avantage. Alors en effet que dominent ce que Deslandes appelle « la recherche de l'absolu » et Bazin « le mythe du cinéma total », que de tous côtés l'on vise à la reproduction parfaite et complète de la vie : image photographique + relief + mouvement + couleurs + son (« C'est ainsi, disait très naïvement un journaliste du "Temps", que peu à peu la science, qui va à pas de géant, réussira à supprimer la Mort, son seul obstacle et sa seule ennemie... »), Marey met au point le *chronophotographe*, que distingue de la caméra surtout le fait qu'il utilise du papier photographique et non du film, sauf que, comme le note Deslandes : « Un abîme sépare le chronophotographe de la caméra cinématographique et ce n'est pas seulement une particularité technique (...) C'est la destination même de l'appareil. La caméra cinématographique a pour but essentiel l'obtention d'un long ruban d'images qui, se déroulant ensuite dans un projecteur, créera l'illusion du mouvement. Le chronophotographe, lui, a pour seule fonction d'enregistrer le mouvement, de l'immobiliser. » (27) Le physiologiste s'intéresse donc avant tout à la décomposition, à l'analyse des mouvements, et s'il étudie les possibilités de projection de ses images, met au point plusieurs modèles de *projecteur chronophotographique*, c'est pour pouvoir observer plusieurs fois de suite le mouvement enregistré. Ce pourquoi il n'envisage aucunement de travailler avec un film, mais se contente d'une *bande sans fin* : « Pour bien saisir la nature d'un mouvement, il est avantageux de le reproduire un certain nombre de fois. Cela s'obtient naturellement avec les appareils à disque tournant. Mais comme nous devons nous servir, pour produire les images, d'une bande pelliculaire, il faut que celle-ci soit refermée sur elle-même pour tourner sans fin et faire repasser continuellement la série des images au foyer de l'objectif. » (28). Ce sont ces mêmes préoccupations qui lui font, précisément, condamner le cinéma : « Les photographies animées ont fixé pour toujours des mouvements essentiellement fugitifs... mais enfin ce qu'elles montrent, l'œil eût pu le voir directement ; elles n'ont rien ajouté à la puissance de notre vue, rien enlevé à ses illusions. Or le vrai caractère d'une méthode scientifique est de suppléer à l'insuffisance de nos sens ou de corriger leurs erreurs. » (29). Comme dit Deslandes : « Il ne voyait pas l'intérêt de projeter sur un écran « la vie telle qu'elle est. » (30) A quoi il faut ajouter que dans le champ même de ses recherches sur la physiologie du mouvement, Marey assez vite a ressenti le réalisme de l'image photographique comme une *gêne*, et a été conduit à dénaturaliser sa scène : fonds noirs, vêtements blancs, souvent une jambe du sujet couverte de noir pour éviter qu'elle brouille la trace de l'autre, enfin des bandes réfléchissantes sur les bras et les jambes, seules enregistrées, pour arriver à une sorte de graphique : « Les images animées se sont immobilisées en des figures géométriques : l'illusion des sens s'est évanouie mais elle a fait place à la satisfaction de l'esprit. » (31)

Une lecture quelque peu attentive de l'histoire même de l'invention du cinéma fait ainsi apparaître l'abus qu'il y aurait à exagérer, pour les besoins de la cause objectiviste, le rôle joué par la science, théoriquement comme pratiquement, en cette invention. Mais cette histoire — dont je n'ai fait ici que réinscrire certaines questions — n'est pas non plus sans indiquer, à défaut de la Science, l'*Economie* comme détermination principale de la constitution de la technique cinématographique. Et dans un procès de double détermination, liée à elle, demande-réponse sociale, l'idéologie.

C'est en effet comme à la fois multiple et fragmentaire que se donne à lire, en toutes ses « Histoires », la naissance du cinéma : disséminée, éclatée, recommencée en chaque nouvel « appareil » mis au point, en chaque détail technique supplémentaire, en chaque brevet nouveau, et simultanément différée, reculée d'un instant encore pour le manque en ces appareils l'un après l'autre de quelque détail technique, de la nouvelle solution d'un nouveau problème. Si bien que ce qui change d'un appareil au suivant est infinité-

26) *Cf. infra.*
27) *Op. cit.*, p. 141.
28) Cité par Deslandes, *op. cit.*, p. 143.
29) Cité par Deslandes, *op. cit.*, p. 144.

30) *Op. cit.*, p. 130.
31) Cité par Deslandes, *op. cit.*, p. 144. Notons encore qu'un autre savant, Albert Londe, chargé par Charcot de diriger le laboratoire de photographie médicale de La Salpêtrière, mit au point des appareils chronophotographiques mais, comme Marey, déclara que le *Cinématographe* était sans intérêt au point de vue scientifique, « la représentation cinématographique mettant l'observateur dans la même situation exactement que devant le modèle lui-même. » Cependant, Londe souligne qu'il en va tout autrement si l'on se sert du *Cinématographe* au *ralenti* ou à l'*accéléré* : « En ralentissant la marche de l'appareil de synthèse on arrive à rendre visible à l'œil les mouvements qui échappent normalement à l'œil. (...) Inversement, certains mouvements échappent à l'œil à cause de leur lenteur extrême, tels par exemple l'accroissement des animaux et des plantes. En prenant des séries de photographies à des intervalles convenables mais éloignés, on pourra les faire repasser sous les yeux rapidement et reproduire en un instant le phénomène dans son ensemble. » Se trouve prévu là l'un des grands axes de développement du *cinéma scientifique*, et il n'est pas indifférent de relever que c'est dans le « trucage », autrement dit dans la transgression de l'impression de réalité que cet axe est d'emblée inscrit. Il ne suffit pas en effet, comme le dit Lebel, de « brancher une caméra sur un microscope (...) pour filmer quelque opération entre lame et lamelle » pour faire du cinéma scientifique tel que « le résultat obtenu n'a rien « d'idéologique » (...) » : encore convient-il, pour filmer des images microscopiques, de rompre avec la normalité de la fréquence « réaliste »...

simal, ce qui manque aussi. Avec la « nouvelle » invention des frères Lumière — mille fois préfigurée — c'est le double jeu de cette « avance » et de ce « retard » d'un progrès technique sur l'autre qui brusquement prend fin, mais non miraculeusement : saut qualitatif, à quel prix ?

Comme le notent Bazin et Sadoul, « rien ne s'opposait à la réalisation d'un *Phénakistiscope* ou d'un *Zootrope* depuis l'antiquité » (32) ; « presque rien », pourrait-on dire aussi, à celle de la photographie depuis le moment (1550 semble-t-il) où l'on adjoint une lentille à la *camera obscura*, de même que *presque* rien ne sépare le *Praxinoscope* d'Emile Reynaud, qui projette publiquement des images animées, du *Cinématographe* Lumière, sinon que, la photo pourtant répandue depuis longtemps, ce sont des images dessinées et non filmées, etc.

Nous nous trouvons donc face à des chaînes de recherches (sur la production de l'image, sur sa fixation et sa reproduction, sur la synthèse du mouvement) plus ou moins parallèles, indépendantes, désordonnées, d'inventions souvent simultanées et identiques (les querelles d'antériorité de brevets occupent une bonne part des histoires du cinéma) qui se développent sur le fond commun des observations empiriques anciennes pour ne converger et se compléter que très tard : un demi-siècle après les expériences de Faraday, Plateau et Stampfer sur la persistance rétinienne et l'effet stroboscopique, un demi-siècle aussi après l'invention de la couche photographique. En revanche, dans les toutes dernières années du XIX[e] siècle, c'est alors une course au brevet effrénée, le surgissement simultané sur le marché de plusieurs appareils enregistreurs-projecteurs pratiquement identiques : les concurrents arrivent ensemble au but.

Bazin interprète ces séries de retards et de lenteurs comme preuve d'une « résistance de la matière », retard même de la technique et de la science sur l'idée et le mythe, puisque la plupart des inventeurs avaient une très claire idée du but et de la portée de leurs travaux : la production d'une représentation fidèle et totale de la vie, « réaliser le rêve ancien de l'humanité ». Mais la raison même de ce retard ne tient pas seulement à la fatalité selon Bazin d'un décalage entre le « rêve » et sa « réalisation ». C'est plutôt que d'une part, si les conditions « scientifiques » de la production de la caméra définitive étaient réunies plus d'un demi-siècle avant sa mise au point, les scientifiques eux-mêmes ne se sont guère préoccupés, on l'a vu, de régler les difficultés technico-pratiques de fabrication de l'appareil parce qu'ils ne se sont guère intéressés à cette fabrication ; et que d'autre part c'est à partir du moment où la production de la caméra s'est inscrite dans une demande sociale et dans une réalité économique que les choses se sont précipitées, les efforts décuplés.

Deslandes, dont la visée n'est en rien marxiste, remarque : « L'importance du *Kinétoscope* Edison (1892-93) n'est pas d'ordre technique, mais économique et commercial. Il serait parfaitement vain en effet de chercher à démontrer que tel ou tel appareil de 1895 ou de 1896, destiné à la projection des images animées, dérive plus ou moins directement du principe et du mécanisme pour lesquels Edison avait pris un brevet (...) Il est inutile de ranimer les disputes d'antériorité concernant les particularités techniques des premiers appareils de projection ou de prise de vue cinématographique. Le fil conducteur ne se trouve pas là. Le fait essentiel, le point de départ qui conduisit enfin à la réalisation pratique des projections animées, c'est le « nickel » que le spectateur américain glissait dans la fente du Kinétoscope Edison, ce sont les vingt-cinq centimes que payait le badaud parisien en septembre 1894 pour pouvoir coller son œil à l'oculaire du Kinétoscope (...) Voilà qui explique la naissance du spectacle cinématographique en France, en Angleterre, en Allemagne, aux Etats-Unis pendant l'année 1895. Les photographies animées n'étaient plus seulement une expérience de laboratoire, une curiosité scientifique, elles pouvaient désormais être considérées comme une forme de spectacle rentable. Il ne faut pas chercher l'origine du Cinématographe Lumière, du Théâtrographe de Robert William Paul ou du Bioskope de Skladanowsky dans les descriptions techniques des brevets antérieurs, mais dans les colonnes de chiffres d'un livre de comptes, celui de la Kinetoscope Company de Raph et Gammon, chargée de l'exploitation des appareils Edison [plus de 48 000 dollars en moins d'une année] (...) Les hommes qui vont mettre au point en 1895 des appareils destinés à permettre la projection en public, à des fins commerciales, de photographies animées, ne sont pas des chercheurs désintéressés poursuivant on ne sait quel rêve prométhéen. Ce sont des esprits pratiques. » (33). Ce qu'avait dit déjà l'historien anglais Brian Coe : « L'apparition du Kinétoscope et son exploitation auprès du grand public marquent le tournant décisif de l'histoire du cinématographe ; non seulement il était désormais prouvé que l'on pouvait maintenant obtenir sur le plan pratique des images animées — ce dont on avait douté pendant très longtemps — mais surtout démontré qu'elles pouvaient rapporter de l'argent. » (34).

C'est au redoublement réciproque de la demande idéologique (« voir la vie telle qu'elle est ») et de la demande économique (en faire une source de profits) qu'ainsi le cinéma doit d'être. Il n'en va pas autrement de la plupart des techniques : tendues vers la réalisation d'un objectif que leur assignent et dont les constituent l'une et l'autre de ces deux demandes. Et c'est ce qu'il me semblait important d'établir et de ne pas perdre de vue dans le cas du cinéma, car si nous sommes d'accord avec Lebel pour refuser de le marquer d'une « tare idéologique naturelle », ce n'est pas pour escamoter derrière une inconsistante « base scientifique » le fait que c'est sous les effets d'une demande économique, c'est-à-dire dans l'idéologie et comme instrument idéologique que de part en part s'est pensé, fabriqué et acheté le cinéma.

32) *Cf.* André Bazin in « Le mythe du cinéma total », *op. cit.*, p. 22.

33) *Op. cit.*, p. 213, 214.

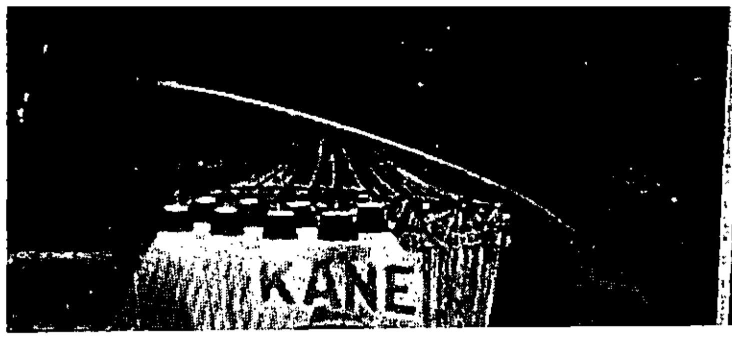
34) Cité par Deslandes, *op. cit.*, p. 213.

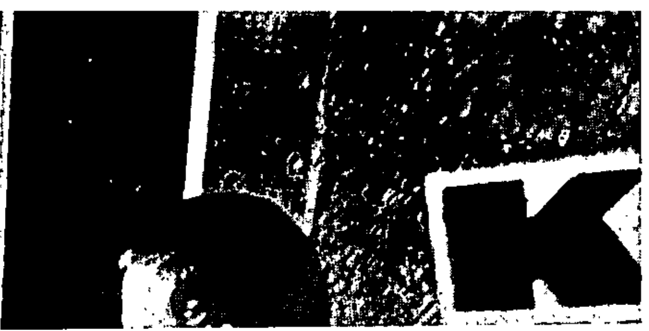
plus loin).

35) *Cf.* André Bazin : « (...) la profondeur de champ n'est pas une mode d'opérateur comme l'usage des trames du filtre ou tel style d'éclairage, mais une acquisition capitale de la mise en scène : un progrès dialectique dans l'histoire du langage cinématographique », *in* « L'évolution du langage cinématographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, I, p. 143.

36) Il est bien sûr possible d'obtenir une profondeur de champ avec des objectifs à focale « normale », à condition

à intervenir sur le relevé qu'il fait de « l'évolution du langage cinématographique », c'est-à-dire à retourner ou prolonger ses questions en direction des déterminations de cette « évolution » : techniques, esthétiques, *ou* idéologiques/économiques, car Bazin tente de constituer une histoire autonome des formes cinématographiques, champ clos d'influences, de styles, de soucis esthétiques,





d'où seraient le plus possible évacués les « déterminismes techniques » — mais à travers eux l'idéologie et l'économie ; on verra que si, de fait, « l'histoire des formes cinématographiques » n'est pas déterminée par une histoire elle aussi « autonome » des « déterminismes techniques », l'une et l'autre au contraire sont ensemble produites dans et par une demande idéologique déterminée, elle, par l'inscription socio-économique du cinéma.

Mais assurons-nous d'abord — pour restreindre un moment le champ des questions — de la pertinence des définitions baziniennes de la profondeur de champ.

Laissant donc provisoirement de côté — et autant qu'il est possible pour la clarté de la chose — l'articulation profondeur de champ-montage ainsi que la question, qui lui est liée, de l'inscription historique de la profondeur de champ, lisons dans le discours de Bazin ce qui se centre sur « les conséquences psychologiques et métaphysiques » de ce procédé technique : dans *Citizen Kane*, écrit Bazin, « grâce à la profondeur de champ, des scènes entières sont traitées en une seule prise, la caméra restant même immobile. Les effets dramatiques, demandés antérieurement au montage, naissent tous ici du déplacement des acteurs dans le cadrage choisi une fois pour toutes. (...) Le récit de Welles ou de Wyler n'est pas moins explicite que celui de John Ford, mais il a sur ce dernier l'avantage de ne point renoncer aux effets particuliers qu'on peut tirer de *l'unité de l'image dans le temps et dans l'espace* (38). Il n'est point indifférent en effet qu'un événement soit analysé par fragments ou représenté dans son *unité physique* (38). Il serait évidemment absurde de nier les progrès décisifs apportés par l'usage du montage dans le langage de l'écran, mais ils ont été acquis *au prix d'autres valeurs* (38), non moins spécifiquement cinématographiques. (...) La profondeur de champ (...) affecte, avec les structures du langage cinématographique, les *rapports intellectuels du spectateur avec l'image* (38), et par là même elle *modifie le sens* (38) du spectacle. (...) (elle) place le spectateur dans un rapport avec l'image plus proche de celui qu'il entretient avec la réalité. Il est donc juste de dire, qu'indépendamment du contenu même de l'image, sa structure est plus réaliste ; elle implique par conséquent une attitude mentale plus active et même une contribution positive du spectateur à la mise en scène. Alors que dans le montage analytique il n'a qu'à suivre le guide, couler son attention dans celle du metteur en scène qui choisit pour lui ce qu'il faut voir, il est requis ici à un minimum de choix personnel. De son attention et de sa volonté dépend en partie le fait que l'image ait un sens ; (...) en analysant la réalité, le montage supposait, par sa nature même, l'unité de sens de l'événement dramatique. (...) Au contraire, la profondeur de champ *réintroduit l'ambiguïté dans la structure de l'image* (38)... » (39) Et c'est sur ce dernier point qu'à de multiples reprises Bazin insiste : « Comme chez Welles et en dépit des oppositions de style, le néo-réalisme tend à rendre au film le sens de l'ambiguïté du réel » (40) : « faire passer dans l'écran la continuité vraie de la réalité » (41) ; « embrasser la totalité de l'événement » (42) ; « retrouver au-delà des *facilités du montage* (38) le secret d'un récit cinématographique capable de tout exprimer sans morceler le monde, de révéler le sens caché des êtres et des choses sans en briser l'unité naturelle » (43) ; et enfin : « l'image, parce qu'elle prend appui sur un plus grand réalisme, dispose ainsi de beaucoup plus de moyens pour infléchir, modifier du dedans la réalité. » (44)

Sont ainsi mis en place une série de principes découlant de ce qui est pour Bazin un véritable *principe premier* : « l'ambiguïté immanente à la réalité », que le montage et même le découpage classique hollywoodien réduisaient à un sens, à un discours (celui du cinéaste), « subjectivisant l'événement à l'extrême puisque chaque parcelle est due au parti pris du metteur en scène » (45), qu'en revanche le tournage avec profondeur de champ protège, parce qu'il relève, lui, « d'une esthétique de la réalité », et qu'il offre au spectateur « la possibilité de faire lui-même au moins l'opération finale du découpage. » (46).

Donc : 1) le réel est ambigu ; 2) en donner une représentation morcelée (par le montage : travaillée par l'écriture) c'est réduire cette ambiguïté et lui substituer une « subjectivité » (entendez : une signification, c'est-à-dire une « vision du monde », une idéologie ; 3) parce que la profondeur de champ rapproche l'image cinématographique de l'image rétinienne « normale », de la vision « réaliste », et qu'elle montre littéralement *plus* de choses, *plus de « réel »*, elle permet de nouveau le jeu de cette « ambiguïté » qui « laisse libre » le spectateur, c'est-à-dire vise à abolir la différence entre le film et réalité, représentation et réel, à confirmer le spectateur dans son rapport « naturel » avec le monde, à redoubler donc les conditions de sa vision et de son idéologie « spontanées » : ce n'est pas pour rien que Bazin écrit (non sans humour) : « La profondeur de champ de William Wyler se veut libérale et démocratique comme la conscience du spectateur américain et les héros du film. » (47).

D'une part redoublement des effets idéologiques de l'impression de réalité, de la « normalité » de la représentation spéculaire, d'autre part *révélation* (au sens chrétien même) de « l'ambiguïté et de l'unité naturelles » du monde : il n'en faut pas plus, en effet, pour pointer l'idéalisme furieux du discours bazinien dans la vertu charismatique, cosmophanique qu'il prête à la profondeur de champ.

40) *Id.*, p. 145.
41) *Ibid.*, p. 146.
42) *Ibid.*, p. 146.
43) *Ibid.*, p. 146.
44) *Ibid.*, p. 148.
45) « William Wyler », *op. cit.*, p. 158.

faculté offerte, en photographie comme en cinéma, par certains objectifs à courte focale, de produire une image également nette d'un ensemble d'objets proches et lointains, des premiers aux derniers plans (36). Nous ne quittons donc pas la problématique plus haut posée du réglage de la caméra par le code de la perspective monoculaire : l'espace représenté par l'objectif à profondeur de champ sur la surface de l'écran est, comme celui construit par la *perspectiva artificialis* du Quattrocento, un espace bi-dimensionnel où joue *l'illusion* de la troisième dimension (profondeur) du fait de l'étagement de la taille des objets (plus petits à mesure qu'ils sont censés être plus loin). Cet étagement, toute possibilité est donnée par surcroît aux effets de lumière d'en décrocher les différents plans comme autant de « reliefs ». Due à l'œil unique et centreur de la caméra, l'image en profondeur de champ s'organise encore selon un axe perpendiculaire à la surface de l'écran, tel le « rayon central » d'Alberti qui est en même temps on le sait l'assignation au spectateur d'*un* point de vue, rigoureusement fixe, centre réel du spectacle. En cette image ainsi se trouvent reconduites les lois du système perspectif (avec sa « normalité » et ses censures, le logocentrisme qu'il installe), et l'on peut dire même que c'est la seule occurrence au cinéma (ou en photo) de cette reconduction, puisqu'une image sans profondeur de champ, « plate » (celle d'un téléobjectif par exemple), participe d'un autre codage représentatif, produit un autre type d'espace, le film ayant cette particularité (que la photo évidemment n'a pas, sauf composée en collage) de pouvoir jouer successivement par montage de différents codes figuratifs, plus ou moins proches du « modèle » du Quattrocento. (Cette possibilité, toujours offerte, plus rarement avec science et système exploitée par cinéastes ou opérateurs, de varier les types d'objectifs — et donc les codes figuratifs —, conduit à relativiser les remarques de Marcelin Pleynet citées au début de cette étude : seuls deux ou trois types d'objectifs — ceux qui « imitent » le mieux la vision « normale », et qui par là certes sont les plus couramment, disons les plus « naturellement » employés — sont « minutieusement construits pour « rectifier » toutes les anomalies perspectives ». Il n'en reste pas moins que, de même que la première photo est « perspective », les premiers objectifs, ceux des « primitifs », sans doute parce que relativement simples, produisent une image à profondeur de champ et à fuite perspective qui n'a pas peu contribué aux « effets de réel » des films de Lumière par exemple. (Sur cette profondeur de champ primitive je reviens plus loin).

35) *Cf.* André Bazin : « (...) la profondeur de champ n'est pas une mode d'opérateur comme l'usage des trames du filtre ou tel style d'éclairage, mais une acquisition capitale de la mise en scène : un progrès dialectique dans l'histoire du langage cinématographique », *in* « L'évolution du langage cinématographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, I, p. 143.

36) Il est bien sûr possible d'obtenir une profondeur de champ avec des objectifs à focale « normale », à condition toutefois de diaphragmer considérablement, ce qui impose soit le soleil en extérieurs, soit, en studio, un équipement de lumière imposant, ou une pellicule très sensible.

Le “ plus de réel ” de Bazin

Un tel renforcement des « effets de réel », voilà la première et principale raison de l'intérêt d'André Bazin pour la profondeur de champ. En des textes célèbres (37) et à partir essentiellement des films d'Orson Welles et de William Wyler (choix qui ne sera pas sans surdéterminer le discours bazinien), la profondeur de champ devient pour lui à la fois le moyen et le symbole de l'irréversible accomplissement de la « vocation réaliste du cinéma », de la « régénérescence réaliste du récit ».

Mais c'est de plus d'un côté que Bazin serre la problématique de la profondeur de champ, et non sans plus d'une contradiction : de ces axes d'interprétation recoupés ou divergents, du jeu de ces contradictions se nourrit la possibilité d'une relecture aujourd'hui productive du texte bazinien qui n'est pas, dans sa clôture idéaliste, tout à fait étale, lisse, ni cohérent ; rejeter en bloc ce texte au nom d'un antagonisme nécessaire avec son idéalisme, c'est s'interdire de voir ce qu'en ses failles sont déposées de questions actuelles : la volonté unificatrice de son discours pointe plus de contraires qu'elle n'en réduit, non seulement dans la mesure où les faits lui résistent et marquent par là les limites de ce discours, mais dans celle aussi où sa démarche théorique installe elle-même comme principe moteur de l'histoire du cinéma la contradiction, donnant à lire cette histoire comme une suite de conflits entre le « réalisme ontologique de l'image cinématographique », lieu de la « neutralité », de « l'ambiguïté du réel », et l'arbitraire des « significations imposées par le montage », c'est-à-dire par l'*écriture* (aux cinéastes qui « croient à la réalité », s'opposent ceux qui croient en « tout ce que peut ajouter à la chose représentée sa représentation sur l'écran »). C'est sur le fond de ce conflit, et comme l'un de ses moments-charnière, que s'inscrit pour Bazin la profondeur de champ. Nous serons donc amenés à notre tour à intervenir sur le relevé qu'il fait de « l'évolution du langage cinématographique », c'est-à-dire à retourner ou prolonger ses questions en direction des déterminations de cette « évolution » : techniques, esthétiques, *ou* idéologiques/économiques, car Bazin tente de constituer une histoire autonome des formes cinématographiques, champ clos d'influences, de styles, de soucis esthétiques,

37) Notamment : « L'évolution du langage cinématographique » et « William Wyler ou le janséniste de la mise en scène », in *Qu'est-ce que le cinéma ?* I.

d'où seraient le plus possible évacués les « déterminismes techniques » — mais à travers eux l'idéologie et l'économie ; on verra que si, de fait, « l'histoire des formes cinématographiques » n'est pas déterminée par une histoire elle aussi « autonome » des « déterminismes techniques », l'une et l'autre au contraire sont ensemble produites dans et par une demande idéologique déterminée, elle, par l'inscription socio-économique du cinéma.

Mais assurons-nous d'abord — pour restreindre un moment le champ des questions — de la pertinence des définitions baziniennes de la profondeur de champ.

Laissant donc provisoirement de côté — et autant qu'il est possible pour la clarté de la chose — l'articulation profondeur de champ-montage ainsi que la question, qui lui est liée, de l'inscription historique de la profondeur de champ, lisons dans le discours de Bazin ce qui se centre sur « les conséquences psychologiques et métaphysiques » de ce procédé technique : dans *Citizen Kane*, écrit Bazin, « grâce à la profondeur de champ, des scènes entières sont traitées en une seule prise, la caméra restant même immobile. Les effets dramatiques, demandés antérieurement au montage, naissent tous ici du déplacement des acteurs dans le cadrage choisi une fois pour toutes. (...) Le récit de Welles ou de Wyler n'est pas moins explicite que celui de John Ford, mais il a sur ce dernier l'avantage de ne point renoncer aux effets particuliers qu'on peut tirer de *l'unité de l'image dans le temps et dans l'espace* (38). Il n'est point indifférent en effet qu'un événement soit analysé par fragments ou représenté dans son *unité physique* (38). Il serait évidemment absurde de nier les progrès décisifs apportés par l'usage du montage dans le langage de l'écran, mais ils ont été acquis *au prix d'autres valeurs* (38), non moins spécifiquement cinématographiques. (...) La profondeur de champ (...) affecte, avec les structures du langage cinématographique, les *rapports intellectuels du spectateur avec l'image* (38), et par là même elle *modifie le sens* (38) du spectacle. (...) (elle) place le spectateur dans un rapport avec l'image plus proche de celui qu'il entretient avec la réalité. Il est donc juste de dire, qu'indépendamment du contenu même de l'image, sa structure est plus réaliste : elle implique par conséquent une attitude mentale plus active et même une contribution positive du spectateur à la mise en scène. Alors que dans le montage analytique il n'a qu'à suivre le guide, couler son attention dans celle du metteur en scène qui choisit pour lui ce qu'il faut voir, il est requis ici à un minimum de choix personnel. De son attention et de sa volonté dépend en partie le fait que l'image ait un sens ; (...) en analysant la réalité, le montage supposait, par sa nature même, l'unité de sens de l'événement dramatique. (...) Au contraire, la profondeur de champ *réintroduit l'ambiguïté dans la structure de l'image* (38)... » (39) Et c'est sur ce dernier point qu'à de multiples reprises Bazin insiste : « Comme chez Welles et en dépit des oppositions de style, le néo-réalisme tend à rendre au film le sens de l'ambiguïté du réel » (40) ; « faire passer dans l'écran la continuité vraie de la réalité » (41) ; « embrasser la totalité de l'événement » (42) ; « retrouver au-delà des *facilités du montage* (38) le secret d'un récit cinématographique capable de tout exprimer sans morceler le monde, de révéler le sens caché des êtres et des choses sans en briser l'unité naturelle » (43) : et enfin : « l'image, parce qu'elle prend appui sur un plus grand réalisme, dispose ainsi de beaucoup plus de moyens pour infléchir, modifier du dedans la réalité. » (44)

38) Souligné par moi.
39) « L'évolution du langage cinématographique », *op. cit.*, pp. 141 à 144.

Sont ainsi mis en place une série de principes découlant de ce qui est pour Bazin un véritable *principe premier* : « l'ambiguïté immanente à la réalité », que le montage et même le découpage classique hollywoodien réduisaient à un sens, à un discours (celui du cinéaste), « subjectivisant l'événement à l'extrême puisque chaque parcelle est due au parti pris du metteur en scène » (45), qu'en revanche le tournage avec profondeur de champ protège, parce qu'il relève, lui, « d'une esthétique de la réalité », et qu'il offre au spectateur « la possibilité de faire lui-même au moins l'opération finale du découpage. » (46).

Donc : 1) le réel est ambigu ; 2) en donner une représentation morcelée (par le montage : travaillée par l'écriture) c'est réduire cette ambiguïté et lui substituer une « subjectivité » (entendez : une signification, c'est-à-dire une « vision du monde », une idéologie ; 3) parce que la profondeur de champ rapproche l'image cinématographique de l'image rétinienne « normale », de la vision « réaliste », et qu'elle montre littéralement *plus* de choses, *plus de « réel »*, elle permet de nouveau le jeu de cette « ambiguïté » qui « laisse libre » le spectateur, c'est-à-dire vise à abolir la différence entre le film et réalité, représentation et réel, à confirmer le spectateur dans son rapport « naturel » avec le monde, à redoubler donc les conditions de sa vision et de son idéologie « spontanées » : ce n'est pas pour rien que Bazin écrit (non sans humour) : « La profondeur de champ de William Wyler se veut libérale et démocratique comme la conscience du spectateur américain et les héros du film. » (47).

D'une part redoublement des effets idéologiques de l'impression de réalité, de la « normalité » de la représentation spéculaire, d'autre part *révélation* (au sens chrétien même) de « l'ambiguïté et de l'unité naturelles » du monde : il n'en faut pas plus, en effet, pour pointer l'idéalisme furieux du discours bazinien dans la vertu charismatique, cosmophanique qu'il prête à la profondeur de champ.

40) *Id.*, p. 145.
41) *Ibid.*, p. 146.
42) *Ibid.*, p. 146.
43) *Ibid.*, p. 146.
44) *Ibid.*, p. 148.
45) « William Wyler... », *op. cit.*, p. 158.
46) *Id.*, p. 159.
47) *Ibid.*, p. 160 : il s'agit de *Les plus belles années de notre vie*.

Travail de la "transparence"

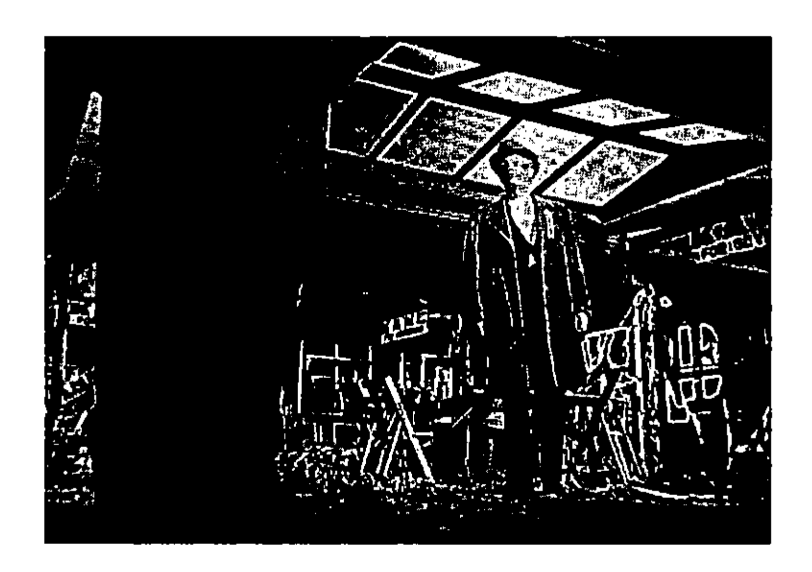
Aussi bien, c'est ce que dénoncent sans mal successivement Mitry et *Cinéthique*. Arrêtons-nous un instant sur les thèses du premier : critiquant les courants idéalistes de la théorie du cinéma, elles se trouvent insister sur certaines « évidences » que ceux-ci tout à la fois « oublient » et masquent, et auxquelles il n'est pas vain de revenir puisque la problématique ici posée de la profondeur de champ et de son inscription idéologique conduit immanquablement à les impliquer.

A la « révélation » selon Bazin, par la profondeur de champ, de « l'ambiguïté immanente à la réalité », Mitry oppose donc « le fait que le réel filmique est un réel médiatisé : entre le monde réel et nous, il y a le film, il y a la caméra, il y a la représentation, dans le cas-limite où il n'y a point, de surcroît, un auteur. » (48). « Il est souverainement naïf, écrit-il, de penser (comme Bazin) que la caméra, parce qu'elle enregistre automatiquement un donné réel, nous donne une image objective et impartiale (49) de cette réalité. (...) Par cela même qu'il est *donné en image*, le réel saisi par l'objectif est structuré selon des valeurs formalisatrices qui créent une série de rapports nouveaux et, donc, une réalité nouvelle — à tout le moins une apparence nouvelle. Le *représenté* est perçu à travers une *représentation* qui, nécessairement, le *transforme*. » (50). C'est à partir de là tout le courant de ceux qu'il nomme les « spiritualistes » (de Roger Munier à André Bazin, Henri Agel, Eric Rohmer, Amédée Ayfre [51]), à quoi il s'oppose : « Envisager l'image filmique comme un "énoncé du monde réel" en raison de son objectivité *considérée comme absolue* (52), dire qu'elle est "*cosmophanique* en son essence", c'est poser le monde comme un "en-soi" et poser cet "en-soi" comme devant être semblable (quoique plus "pur") à ce qu'est l'objet tel que nous le connaissons, sans se rendre compte que cet objet n'est ainsi que par le fait de notre perception. C'est faire du "réalisme transcendantal"... » (53).

Sous-tend donc le discours de Mitry le fait que l'image cinématographique, parce qu'elle est *limitée* par un cadre spatial (le « cadre » proprement dit) et temporel (la durée du plan), se distingue absolument de la perception quotidienne, « normale », telle que « la mobilité de notre regard, notre mouvement même, font que l'espace qui nous entoure apparaît comme homogène et continu. » (54).

48) « Esthétique et Psychologie du cinéma », II, « Les formes » (Editions Universitaires), p. 12.
49) On notera ce qui en ce passage venait critiquer les thèses de Lebel avant même qu'elles ne fussent formulées (1965).
50) *Op. cit.*, p. 11.
51) Roger Munier en un article : « L'image fascinante » (*Diogène*, n° 61), Henri Agel et Amédée Ayfre dans leurs livres sur le cinéma, Eric Rohmer dans ses articles des *Cahiers*.
52) Même remarque que pour la note 49.
53) « Esthétique et Psychologie du cinéma », I, « Les structures », p. 129.
54) *Op. cit.*, II, p. 10.





Deux photogrammes de *Citizen Kane* :
on notera dans celui du haut à la fois l'accentuation de la fuite perspective, les déformations latérales (grand angulaire) et les « effets de relief » produits par l'éclairage, effets qui, très « abstraitement », isolent le personnage au fond du plan ; dans celui du bas, s'inscrit nettement ce que nous analyserons dans la suite de ce texte : la dramatisation de l'espace représenté à quoi conduit, chez Welles, la profondeur de champ, telle qu'il ne saurait plus y être question d'un « surcroît de réalisme », bien au contraire.





Dans ces deux photogrammes encore
(en haut : *Toute la mémoire du monde*
d'Alain Resnais,
en bas : *Citizen Kane*) apparaît comment le jeu
de la profondeur de champ
produit un espace composite et composé,
fragmentaire et discontinu, fortement codé
(par aussi bien les échelles de la lumière et de l'ombre
que par les lignes de fuite elles-mêmes).
On pourrait ainsi aller jusqu'à retourner
la thèse de Bazin et relever que la profondeur
de champ, loin de manifester « plus de réel »,
permet d'en montrer *moins,*
de jouer de caches et chicanes, de la division et
des décrochements de l'espace...

Comme chez Bazin, la notion de « cadre » va dès lors jouer pour Mitry un rôle déterminant : certes, ce cadre n'est plus pour lui la fameuse « fenêtre ouverte sur le monde », tout au contraire : « Les choses comprises dans ce cadre sont littéralement « coupées », privées de toute relation immédiate avec le monde extérieur. Leurs rapports, jusque-là propagés dans l'étendue, se trouvent repliés sur eux-mêmes, tout comme si les limites du cadre les renvoyaient au centre à l'instar d'un miroir parabolique. » (55).

On notera comment dans ce dernier passage Mitry décrit exactement, mais semble-t-il sans s'en douter, le travail même de la perspective monoculaire : ce repliement, cette convergence en un centre sont précisément ce qu'est venue codifier, légiférer la perspective ; qu'il y ait quant à cette indication lacune ici nous paraîtra symptomatique : ce qui manque dans le discours de Mitry, et ce pourquoi il tombera malgré tout d'accord avec Bazin sur un point que nous nous jugeons capital (voire *infra*), c'est cette référence à ce qui vient réinserire — différences incluses — en un même système spéculaire (en une même idéologie) et la vision et la représentation produite par l'objectif de la caméra. La suite le confirme : « En conséquence, l'image enregistre un fragment d'espace dont la représentation, limitée et cadrée, pourvoit les choses représentées d'un ensemble de « déterminations », d'orientations qu'elles n'ont point en réalité vraie. Cet espace devient par lui-même un "tout", compose une structure autonome, étant évident que toute coupe pratiquée de la sorte opère de la même façon. Si l'on ajoute à cela que les plans rapportent les choses selon des dimensions relatives sans rapports réels avec leurs dimensions propres (puisque les champs les plus divers sont rapportés dans un cadre immuable), on peut dire que chacun de ces plans est comme une "cellule", comme un espace distinct dont la suite, cependant, reconstitue un espace homogène, mais un espace *non semblable* à celui duquel ces éléments furent soustraits. » (56).

L'imprécision même de la terminologie marque ici le manque théorique : au fond, Mitry ne fait que constater et décrire empiriquement l'une de ces « évidences » dont nous parlions à l'instant : que sans nul doute l'espace filmique est autre que l'espace réel, que « le film apparaît donc comme un développement spatio-temporel discontinu totalement différent du continuum univoque de l'Espace-Temps réel (celui en tout cas de notre univers immédiat) bien qu'il en reflète le schéma continu. » (57). Or tout le problème est dans ce « bien que ». Il convient en effet de renverser la formulation : *bien que* différent, en fait, de la perception « de l'Espace-Temps réel », le film *apparaît* en refléter « le schéma continu »; bien qu'en tous points matériellement discontinu, il reproduit l'illusion même de notre perception élaborant l'Espace-Temps « immédiat » comme un « continuum univoque ». Fort d'insister, contre

55) Idem, p. 10.
56) Ibid.
57) Ibid.

Bazin, sur la différence film/réel, Mitry s'interdit de voir combien loin d'avouer cette différence, le film tend à la réduire en se donnant pour adéquat aux normes de la perception, en restaurant sans cesse l'illusion de l'homogène et du continu, ce sur quoi précisément se fonde l'erreur bazinienne qui pose, elle, comme même valeur la fonction unifiante et de la perception et de la représentation filmique. (On reviendra sur ce jeu de et dans la discontinuité au moment où, après Bazin et Mitry, nous tenterons de relire « l'évolution du langage cinématographique » en fonction des contradictions qu'y inscrit la profondeur de champ).

Il était dès lors inévitable que Mitry, mettant l'accent, contre Bazin, sur l'altérité du film au réel, c'est-à-dire méconnaissant le procès de refoulement dont cette altérité est l'objet, méconnaissant la place qu'en ce procès tient le spectateur, et abstrayant ainsi le film de son inscription sociale dans un absolu où la « vérité » de sa nature (« fragmentation du réel en plans et séquences ») primerait celle de sa lecture (reconstitution, suturation), en vienne à reconnaître, comme Bazin (certes non sans quelque nuance), qu'en réduisant cette « fragmentation », la profondeur de champ est bien productrice d'un « surcroît de réalisme », puisqu'à la fois (« réalisme ontologique ») elle saisirait, ce que ne fait pas le plan classique, « l'événement globalement, dans son espace-temps réel », restituant « à l'objet et au décor leur densité d'être, leur poids de présence » (58) et qu'elle (« réalisme psychologique ») replacerait « le spectateur dans les vraies conditions de la perception », c'est-à-dire cohérence, continuité et finalement « ambiguïté » (58). A condition qu'on ne fasse pas de la profondeur de champ un principe omnivalent et substitutif de toute autre formule de mise en scène, Mitry là-dessus se déclare « parfaitement d'accord avec Bazin » (58).

Et c'est du même accord sur la fonction réaliste de la profondeur de champ que témoigne Gérard Leblanc dans *Cinéthique* quand, pour manifester en bloc l'idéalisme de Welles et celui de la caméra il s'appuie sur l'idéalisme de Bazin et reprend à son compte (« laissons à Bazin la liberté de décrire la profondeur de champ ») la définition que celui-ci en fournit : « Que signifie, s'interroge Leblanc, le désir de « créer » des images qui aient un poids de réalité comparable à celui du monde ? Cette question est posée avec insistance pour un film qui, Bazin le remarque, perfectionne l'impression de réalité encore imparfaitement produite par la "caméra classique". » (59) Sur un point donc Leblanc recoupe la thèse de Bazin, que sur ce point aussi (et seulement) ne contredit pas Mitry : « L'objectif à grand angulaire offre un champ de vision comparable à celui de l'œil (des plafonds furent construits en studio pour rendre plus vraisemblables les scènes d'intérieur), la profondeur de champ et le plan séquence assurent l'impression de réalité... » (60).

Qu'ainsi la profondeur de champ — et spécialement dans les films de Welles et Wyler, qui en sont depuis Bazin les exemples obligés — soit responsable d'un « surcroît de réalisme » — rien n'est moins sûr, et cela dans la mesure même, comme je vais tenter de le montrer, où elle inscrit dans l'image mieux que tout autre procédé de prise de vues le code représentatif de la perspective linéaire.

Nous nous trouvons ainsi dans le moment d'une contradiction : si pour Bazin l'intervention de la profondeur de champ accroît le coefficient réaliste de l'image cinématographique c'est bien en accomplissant les vertus (virtualités) en elle *déjà* inscrites, en la perfectionnant (comme dit Leblanc), en donnant littéralement *plus de champ* à son « réalisme ontologique », pour Mitry il ne saurait en aller ainsi puisqu'à marquer l'artificialité (l'altérité) de l'image cinématographique, c'est un tel « réalisme » qu'il récuse, concédant seulement à la profondeur de champ, parce qu'elle produit un espace « plus global » et relativement moins discontinu, de se rapprocher de certains effets de la perception courante, c'est-à-dire de ramener et réinscrire dans l'image les *conditions* (au moins psychologiques) d'un plus de réalisme. Dans le premier cas ce *plus* s'ajoute, dans le *second* il tend à annuler un *moins* et à combler un manque. On voit que cette contradiction entre Bazin et Mitry est aussi une contradiction chez Mitry : car ce réseau des différences et spécificités qui constituent l'image cinématographique comme autre du monde se donnant pour son double, ne l'abolit pas ce cas particulier d'image qu'est l'image à profondeur de champ. Dans son illusion Bazin est plus cohérent que celui, justement, qui la dénonce comme telle, car insister sur les différences constitutives et les codages spécifiques de l'image cinématographique ne saurait aller, le cas de la profondeur de champ le met en lumière, sans insister du même mouvement sur le *travail* de ces codages (leur raison d'être et leur but) qui est de produire leur propre méconnaissance, de les donner comme « naturels » et de masquer par conséquent le jeu des différences.

C'est donc à partir de la *positivité* même affectée à la profondeur de champ par Bazin comme par Mitry que nous analyserons dans la suite de ce texte le *double jeu* du codage de l'image cinématographique (sa « transparence », puisque c'est de n'être pas re-marqué comme tel qu'il opère [61]), dans la mesure où le « supplément de réalisme » qu'est censée produire la profondeur de champ ne peut pas être produit sans distorsion et soulignement des codes inscripteurs du « réalisme » déjà à l'œuvre « naturellement » dans l'image : quelle est cette supplémentarité et en quoi précisément elle *excède* par rapport au système des normes (perspectives / culturelles) qui ancrent l'impression de réalité et soutiennent la catégorie de « réalisme » ? (A suivre.)

Jean-Louis COMOLLI.

58) Formules de Bazin que Mitry fait ici siennes.
59) « Welles, Bazin et la R.K.O. » in *Cinéthique* n° 6, p. 30.
60) *Op. cit.*, p. 32.

61) Il n'est pas indifférent de noter que c'est de cette « transparence » du codage dans l'image cinématographique que procèdent sans très bien l'avoir su les « théories » sur la « transparence de la mise en scène ».

ABONNEZ-VOUS !

CAMPAGNE D'ABONNEMENTS A PRIX RÉDUITS (ÉTÉ 1971)

Jusqu'au 31 juillet 1971, nous sommes heureux de vous offrir une remise supplémentaire pour tous les abonnements ou réabonnements pour une année (12 numéros). Il vous suffit de découper ou de recopier le bulletin ci-dessous.

Votre économie sera de 16 francs pour un abonnement normal d'un an, et de 22 francs si vous êtes étudiant ou membre d'un Ciné-Club.

BULLETIN D'ABONNEMENT

NOM : .... **Prénom :** ....

FONCTIONS : ....

ADRESSE : .... **Département :** ....

désire profiter de votre offre et vous fait parvenir la somme de :

FRANCE - UNION FRANÇAISE : 56 F ETRANGER : 64 F
ETUDIANTS - CINE-CLUBS - FRANCE : 50 F ETRANGER : 56 F
(Cachet faculté ou Ciné-Club ou photocopie carte Etudiant ou Ciné-Club)
LIBRAIRIES : FRANCE : 50 F ETRANGER : 56 F

☐ Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre s.v.p. la dernière bande)

☐ Je ne suis pas encore abonné et cet abonnement débutera avec le N° ....

☐ Mandat-lettre joint

☐ Chèque bancaire joint

☐ Chèque postal joint

☐ Versement ce jour au CCP 7890-76 Paris

ABONNEMENT DE SOUTIEN

Vous pouvez nous aider davantage encore en souscrivant un abonnement de soutien
12 numéros : 100 F

"L'immaculée perception"
(Remparts d'argile)
par Jean Narboni

Rappelons d'abord que la *sémiotique,* qui se constitue aujourd'hui comme une *science des significations,* peut être dite également, en tant qu'elle considère les pratiques socio-historiques comme des *systèmes signifiants,* la méthodologie des « sciences humaines » (1).

A ce double titre, maintenant dans son activité déconstructive et analytique la pluralité et l'hétérogénéité des modes de signifier dont elle pratique l'investigation, mais *pensant aussi* la production de son propre discours pour le critiquer, elle est à même d'éprouver, sans jamais se poser en Savoir absolu, la légitimité de ce qui s'avance sous le nom de sciences humaines, d'en repérer les présupposés, conscients ou inconscients, sur lesquels elles se fondent et donc de mettre à jour leurs insuffisances théoriques et leurs implications idéologiques/politiques.

Il peut sembler illégitime, comme on va tenter de le faire ici, de mettre en comparaison la démarche d'un film et celle qui caractérise la sociologie dans la grande majorité de ses interventions, le cinéma comme pratique signifiante déterminée n'ayant pas à se conformer au procès d'une science (qui, comme science du « social », prétend à produire des *connaissances*) et donc, semble-t-il, pas à en être rapproché. Cependant, le problème envisagé étant ici celui de *l'empirisme* et de ses implications, il nous paraît au contraire possible, et souhaitable, sur l'exemple d'un film précis lui-même directement lié à une expérience sociologique, de mettre en évidence les postulats implicites qui sont à l'œuvre *et* dans l'exercice majoritaire de la pratique cinématographique *et* dans celui des sciences dites humaines, pour tenter de construire, à partir de cet exemple, le système de leurs affinités (il va de soi que l'empirisme procédant dans tel ou tel champ des mêmes fondements philosophiques idéalistes, le problème de l'« influence » ou de l'antériorité ne saurait être retenu que comme indicateur, lui-même empirique, du fait que l'enquête a précédé le film).

Il nous paraît en effet que *Remparts d'argile* de Jean-Louis Bertucelli (scénario de Jean Duvignaud, d'après le livre « Chebika », enquête sociologique sur un village tunisien) redouble et accentue exemplairement à son niveau spécifique les manques caractéristiques de toute sociologie empirique (donc non scientifique), s'en trouvant par là même gravement compromis dans son exigence de « rigueur » cinématographique et, inséparablement, dans ses meilleures intentions progressistes.

Ni la familiarité en effet avec l'univers social que revendique l'auteur, ni la « loyauté farouche devant le fait » dont le gratifie Duvignaud en personne, ni le « principe d'effacement devant la réalité » qui présida nous dit-on à l'entreprise (2), ni la « compréhension » enfin dont elle ferait la preuve envers la communauté villageoise filmée ne sauraient — pour estimables qu'ils soient — être mis au crédit du film, pour la raison que ces traits constituent (c'est aujourd'hui acquis, même si non encore, et pour longtemps, admis) les obstacles épistémologiques les plus résistants à une pratique conséquente connaissant ce qu'elle fait, et qu'on ne peut les retenir qu'au titre de ce qu'ils désignent de manque à la théorie (lequel n'est jamais sans *effets très pratiques*) et de soumission à ce que Nietzsche appelait le « *dogme de l'immaculée perception* ».

Que la carence théorique ne soit jamais sans effets bien réels immédiats, on le constate en premier lieu à ce que toute démarche empirique (qu'il s'agisse de « savants », d' « artistes » ou de « critiques »), dès le moment où, se conformant à l'impératif de la « soumission aux faits », elle prétend à l'abandon de tout présupposé, engage au contraire une série de postulats implicites idéologiquement très chargés, dont on verra ici les principaux à l'œuvre. La « soumission » au fait et cette forme particulière d'imaginaire que sont l'illusion référentielle, l'illusion de la transparence, impliquent en effet que les faits parleraient d' « eux-mêmes », et que, leur « vérité » résidant dans leurs relations apparentes, il suffira de décrire ces relations, de les *mettre en forme,* au mieux de les systématiser, pour décréter le domaine concerné analysé et « connu ». Pour nous limiter à l'ordre des pratiques « artistiques » (quand du moins elles se veulent conséquentes, et nul doute que Bertucelli ait voulu tel son film), la contradiction est ici flagrante avec les principes brechtiens du réalisme comme dévoilement du *complexe* de causalité sociale

1) « La Mutation sémiotique », Julia Kristeva, in « Annales », novembre-décembre 1970.

2) Press book du film.

(et qu'il s'agisse de cinéma « sur le terrain » ne change rien à l'affaire, mais, au contraire, les risques d'aveuglement étant plus grands, devrait imposer une plus grande vigilance) ; opération qui, pour n'être pas le procès selon lequel une science constitue son objet (encore Brecht en doutait-il) n'en exige pas moins un travail de *construction,* soit de dissolution des unités immédiates proposées à la perception au profit d'un nouvel ordre de relations (« *L'art ne doit présenter les choses ni comme évidentes (trouvant un écho dans nos sentiments) ni comme incompréhensibles, mais comme compréhensibles, bien que non encore comprises* ») (3). Négligeant toute analyse/construction historico-sociale (la grève, par exemple, survient par « miracle »), *Remparts d'argile* se cantonne à un interminable parcours, balayage, quadrillage de surface, en l'addition mécaniste de cadrages «profonds», le donné y fonctionne, au sens analytique, comme *écran* (c'est une *formation de compromis* caractérisée comme telle par son « insistance et sa netteté exceptionnelle contrastant avec le manque d'intérêt et l'innocence du contenu »). Dispositif garanti, encore, à la fois du côté de l'*évidence* (« faisant écho à nos sentiments » : soit l'équilibre de sa composition, sa rigueur, son « maintien », où nous verrons plutôt un descriptivisme décoratif dont la prétendue sobriété, à la lettre, se re-marque), et du côté de *l'incompréhensible* (à entendre ici comme ce qui, perdu en psychologisme, se regagne au centuple dans les mystères de l'intériorité et l'opacité des conduites, ce que l'*Ile nue,* autre monument métaphysique, faisait il y a dix ans, avec les mêmes effets assurés).

En conséquence, nulle distance n'étant prise par rapport au « réel » puisque ce « réel » est supposé ne faire jamais question (voir article de Pascal Bonitzer dans ce même numéro), le film fonctionne sur le modèle éprouvé de la *réponse* prédonnée à une question dont la réponse est la condition, et que par là même elle peut impliciter. Très précisément, c'est ce qui a lieu avec la phrase inaugurale de Fanon sur la nécessité pour les peuples affranchis du colonialisme de liquider leur révolution nationale démocratique bourgeoise pour accéder au socialisme, dont le *spectre* en quelque sorte plane sur tout le film, le surplombe et s'y insinue, le gouvernant vers sa *fin.* Phrase qui dès lors, comme réponse anticipée, comme *pré-diction* (relevant peut-être d'un ordre mythique, mais non historique, donc en dehors des contradictions et des luttes) se découvre cause, et non effet (au terme d'un travail) de sa propre démonstration, ici économisée par l'absence précisément de ce travail. Phrase contraignant à se faire lire à travers chaque plan, figure, prise, ceux-ci, les plus anodins et inoffensifs, fonctionnant comme preuve, vérification, confirmation aveuglante de ce que l'on sait déjà y trouver (la critique progressiste, peu exigeante, y a cru *sur parole*).

3) Ecrits sur la littérature et l'art 1, « Sur l'art ancien et nouveau », L'Arche, p. 30.

Que l'on en vienne à interroger la conception des rapports sociaux que le film manifeste (et nous y sommes autorisés par une entreprise qui aussi délibérément entend se placer sous le signe de la politique, non seulement autorisés mais tenus, sauf à continuer d'accorder aux « artistes », sous le prétexte de leur « marginalité », ce droit à l'inconséquence dont la bourgeoisie leur fait un devoir), et nous la constaterons fondée, en contradiction flagrante avec le marxisme, sur l'illusion que les rapports sociaux ont la forme de relations entre subjectivités dotées d'intentions, de motivations et d'aspirations, et non pas de rapports « *nécessaires, déterminés, indépendants de leur volonté* ». Toute situation conflictuelle (le film en expose une) sera alors pensée comme opacité secondaire survenue dans la transparence des rapports intersubjectifs (cf. l'apparition de l'exploiteur ou du collecteur de plus-value comme puissance malfaisante), rapports, en de « meilleures » circonstances, déterminés par des sujets maîtres d'eux-mêmes et de leur vérité (d'où l'inflation, toute métaphysique, des thèmes de la détermination de l'*être comme présence,* et surtout de la conscience comme proximité, intimité, présence à soi : la chanson, à peu de choses près, dit : « C'est au plus profond de la solitude que je suis parvenue à moi-même et à ma vérité... »). Corrélativement à cette philosophie des droits de la personne, « *droit à l'action libre et droit à la conscience claire de l'action* » (4), l'acte révolutionnaire par excellence sera celui qui, annulant l'opacité advenue, rétablira la transparence un moment altérée des relations interhumaines (le geste de couper la corde du puits, par lequel la jeune fille, comme dans les plus beaux films de vampires, fait littéralement *se dissiper* l'armée). On connaît les effets *très précis* des mythologies de la communication et leur fonction quant à l'adaptation/réadaptation des agents sociaux aux rapports de production. Mais si cela semble aujourd'hui à peu près acquis pour ce qui est des « sciences humaines » (« *On sait ma répugnance de toujours pour l'appellation de sciences humaines, qui me semble être l'appel même de la servitude* » J. Lacan), il ne semble pas en aller de même quant au rôle susceptible d'être joué par les films où sont engagées de telles philosophies humanistes et libérales, sous la pression d'une commande sociale de plus en plus friande de films « progressistes », dans cette même adaptation/réadaptation.

Constatons pour terminer le rapport étroit qu'entretient *Remparts d'argile,* dans sa diachronie, avec la formule des sciences humaines (très précisément de la psychologie sociale) telle que Thomas Herbert l'écrivait dans le numéro 2 des « Cahiers pour l'analyse » :

« 1) *Les rapports sociaux, constitués par l'interrelation des points subjectifs sont, à l'origine, adap-*

4) « Le Métier de sociologue », Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon, Jean-Claude Passeron, Mouton / Bordas 1968, p. 39, auquel ce texte doit beaucoup.

tés à eux-mêmes : c'est l'Age d'or mythique de la commande sociale dans son éther relationnel transparent, de la Raison faite Nature.

2) *Quelque chose comme une aliénation ou une chute vient alors obscurcir les rapports sociaux, la commande se fait contrainte, la Nature sociale devient irrationnelle, la Raison s'évade de la Nature.*

3) *Il faut alors que les « sujets concrets » accomplissent les actes qui, réinstaurant la transparence relationnelle, effectueront le retour à l'origine. »*

Par quoi il nous est possible, maintenant, de *raconter* le film :

1) C'est l'espace de découverte d'un monde à lui-même accordé, en son équilibre primordial, sa pureté d'origine, monde où se concilient et s'harmonisent les grands rythmes naturels et les gestes humains, et avec quoi le film, à la lettre *compose :* calme des attitudes, lenteur et majesté des comportements, chaque pratique, rite étant ainsi, à la fois, « *spécialisé et éternisé, promu en même temps au rang de spectacle piquant et de symbole para-chrétien* » (5). L'emphase : juste assez mesurée pour que soit saufs la « vérité » (c'est bien ainsi que les choses se passent, nous y étions) et l'« art » (le léger excès dans la présentification de cette « vérité »). Et, comme c'est toujours le cas lorsqu'un observateur prétend s'annuler au lieu de déchiffrer les présupposés qu'il doit à sa situation sociale et culturelle, sa vision prétendument neutre se charge de tous les stéréotypes qui ont fondé et assuré la mesure prise par notre culture sur d'autres cultures. Tout particulièrement, ici, le traitement réservé à *l'œil* (celui de la jeune fille) : doublement enchâssé en de gros plans « savants » et dans le voile qui dissimule le visage des femmes tunisiennes, soumis à la mythologie occidentale de « *l'âme, centrale et secrète, dont le feu, abrité dans la cavité orbitaire, irradierait vers un extérieur charnel, sensuel, passionnel* » (6).

2) L'altération survient, nous l'avons dit, sous la forme de l'exploiteur comme génie malfaisant. L'unité première, l'homogénéité communale et naturelle se perdent, la chute est pensée sur le modèle camusien.

3) La restitution de l'équilibre originel s'opère en deux temps : l'acte décisoire, isolé, inattendu du travailleur qui refuse son salaire réunifie la communauté villageoise dans la grève, mais l'arrivée des soldats répète la chute. A son tour, le geste de couper la corde accomplira la réparation. Après quoi, une fois les impuretés balayées (le travail, la mort, l'exploitation, peut-être la folie) par le grand vent du Sud (lieu commun cosmique obligé de toute entreprise semblable), vent qui, soufflant où il veut, consacre à la lettre l'intimité recouvrée de la conscience à elle-même, le retour à l'origine s'effectue par le double mouvement de l'interminable *élévation* finale, et dans la fuite au désert où la jeune fille se perd, et qui l'absorbe. — Jean NARBONI.

5) « Mythologies », Roland Barthes, Editions du Seuil, « Points », p. 164.
6) « L'Empire des signes », Roland Barthes, p. 135.



VERTOV, LA PRESSE ET LE PARTI

Le 24 juillet 1926, sous le titre « La Fabrique des faits (à titre de proposition) », Dziga Vertov écrit dans la Pravda : « Mais la question d'un *centre unique* pour les activités et les travailleurs du *ciné-œil, le problème* d'une base solide pour le travail *ciné-œil,* que le camarade Févralski a soulevé en temps utile dans son article de la *Pravda* (du 15 juin), est un sujet à l'ordre du jour. Le camarade Févralski a parfaitement raison quand il parle de l'urgence d'une centralisation de toutes les formes non-théâtrales, non jouées, du film ». *Les trois articles que nous publions ici, par le système insistant de renvois et de références qui les assemble, nous paraissent rendre un compte assez fidèle des difficultés que le « ciné-documentaire » des Kinoks affronta en son temps, difficultés ne provenant, selon le récit de Vertov, ni du Parti communiste, ni de la* Pravda, *mais de fonctionnaires de la Cinématographie Soviétique et de « spécialistes » du cinéma (ou de la « littérature », cf. les textes d'Ossip Brik). Nous rappelons que les textes de Vertov seront publiés en septembre (et non en mai)* 1971 *dans la collection* 10/18 *(Christian Bourgois éditeur) dans la traduction établie par Andrée Robel et Sylviane Mossé, préface de Jean Narboni.*

Dziga Vertov et les Pravdisty[1]

par A. Fevralski

Le 28 novembre 1922, paraissait dans la *Pravda* un article de Mikhaïl Koltsov, « A l'écran », relatif à la sortie de la *Kinopravda* consacrée au 5e anniversaire de la Révolution d'Octobre. Koltsov décrivait l'émotion des spectateurs devant ce journal porté à l'écran, qui montrait *« les grands et petits côtés, le terrible et le cocasse d'une révolution unique au monde »... « La* Kinopravda *est habilement réalisée, avec adresse, par un professionnel... Lors de la représentation, on ne joue pas de musique, mais elle fuse dans les gestes désordonnés d'un orchestre qui joue, dans le rythme régulier des colonnes de combat en marche.* »

(1) *Pravdisty :* ce terme désigne les collaborateurs participant à l'élaboration des *Kinopravda.*

Cet article inaugurait les interventions de la *Pravda* en faveur de Dziga Vertov. Chaque année, durant les quatre ans qui vont suivre (par une coïncidence fortuite, chaque fois en juillet), y paraîtra un article de Vertov. Ses déclarations n'étaient nullement irréfutables, et la *Pravda* a publié dans les années 1923-1924 des articles de ses collaborateurs (Boris Gousman et moi-même), qui polémiquaient avec certaines de ses thèses, mais qui soutenaient la tendance fondamentale de ses recherches.

Il arrive souvent qu'un artiste qui s'efforce ardemment de créer du nouveau, dans son refus des voies précédentes, force la note, s'en prenne un peu brusquement à l'art existant dont il exagère les défauts. Il en fut ainsi avec Vertov. Dans l'article « Une nouvelle tendance de la cinématographie » (2), il déclarait : « *L'orientation de la cinématographie russe vers le psychodrame en six parties est une orientation rétrograde. Cinq années de révolution ont passé en vain pour les cinéastes.* »

Il est effectif, que pour cette époque, notre cinématographie jouée produisait peu de choses importantes. Mais cela ne signifiait certes pas qu'elle ne pouvait non plus rien produire. Et c'est ce qu'a confirmé, précisément, Vertov. Il proposait de remplacer le cinéma joué, en même temps que la musique, la peinture et le théâtre, par la kinochronique et la radiochronique. Et lorsqu'il s'est tourné vers la kinochronique elle-même, il a donné de justes indications sur l'orientation du « grand art du montage » vers le spectateur ouvrier et paysan. « *La souplesse extraordinaire de la construction du montage* — soulignait-il — *permet l'introduction dans une kinoétude de n'importe quels motifs politiques et économiques.* »

Dans un débat avec le réalisateur, B. Gousman écrivait : « *Il y a évidemment de saines idées dans la note du camarade Vertov, mais elles souffrent d'une « enveloppe » malade ; c'est le cas, par exemple, du remplacement de toutes les formes d'art par « la radio et la kinochronique » ou du « changement de vision » (?), etc., mais surtout, elles se noient dans des torrents de mots ronflants, de « mots-manifestes »* (« Nous... renversons le gouvernail de la cinématographie mondiale », « les kinoks sont les maîtres de la vision, les organisateurs de la vie apparente », etc.)... »

Vertov grandissait de travaux en travaux. La démarche du maître ne cessait de gagner en assurance. Et dans un compte rendu de B. Gousman sur la *Kinopravda de Lénine*, on pouvait lire que « *le travail conçu si justement avec tant d'harmonie et de logique, était réalisé avec grande habileté et ingéniosité* ». J'accordais une grande valeur à l'œuvre de Vertov, dans mes comptes rendus des films *Soviet, en avant!* et *La Sixième partie du monde*. Je me souviens que mon second compte rendu avait été attentivement revu par Maria Ilinitchna Oulianova. (3)

Les conditions de travail de Vertov au « Goskino », et par la suite, au « Sovkino » (4) étaient difficiles. Les dirigeants de ces organismes ne voyaient évidemment pas d'un très bon œil la cinématographie documentaire, ils ne se souciaient pas d'assurer la diffusion des films de Vertov, et il est arrivé à la *Pravda* de passer trois notes de la rédaction, avec cette exigence : « Il faut montrer *Soviet, en avant!* ».

Mais les bureaucrates de la cinématographie, ayant peur d'un authentique esprit novateur en art — ceux-là mêmes contre lesquels Maïakovski était intervenu avec tant d'énergie (5) —, ne voulurent pas compter avec les avis de la presse et de l'opinion publique soviétiques. Mieux, ils renvoyèrent même Vertov du « Sovkino », au début de 1927. A cette occasion fut rédigé le document suivant, l'original ayant été conservé chez moi :

« *Lettre à la rédaction*

Le 4 janvier, ordre a été donné par un membre de la direction de « Sovkino », le camarade Traïnine (6), *de rayer de la liste du personnel de « Sovkino », le camarade Vertov, auteur de* Kinopravda, *de la chronique Kinoglaz et des films* Soviet, en avant! *et* La Sixième partie du monde. *Le licenciement du camarade Vertov apparaît comme l'acte final de la lutte qui a été menée contre lui ces derniers temps et, ce qui n'est pas moins important, contre ses chroniques en général, par la direction de « Sovkino ». Nous affirmons ceci en tant que personnes plus ou moins étrangères au fondement de ce simple et indiscutable fait : on ne voit pas de chroniques sur les écrans de Moscou et tous les travaux du camarade Vertov, par exemple, ont totalement disparu, après leur présentation publique, des horizons cinématographiques et, en général, de Moscou (ou, en tout cas, des meilleurs cinémas de Moscou).*

On peut contester les principales thèses avancées par le camarade Vertov, qui rejette le film « joué » en général ; on peut parler des correctifs qui sont nécessaires à ses travaux ; on peut enfin, par un moyen quelconque, vérifier et établir le rapport du spectateur à ces films. Mais il est indubitable qu'aucun des travailleurs de la cinématographie soviétique ne réalise de meilleures chroniques que celles du camarade Vertov. Il est indubitable que les principes avancés par le camarade Vertov sont en vigueur aujourd'hui, et dans une certaine mesure, sont utilisés par les metteurs en scène les plus en vue des films « joués » — avec des changements, des variantes et des restrictions. Il est indubitable que des films comme Soviet, en avant ! *et* La Sixième partie du monde, *malgré tout le désir que l'on a de les tenir cachés, et malgré tous les défauts que l'on peut leur trouver, sont tout de même une réussite de notre cinématographie, que pour des raisons incompré-*

2) « Pravda » du 15 juillet 1923. (Note de A.F.)

3) Sœur de Lénine. De mars 1917 au printemps 1929, elle occupe un poste de secrétaire à la « Pravda », puis elle devient membre du Comité de Rédaction du journal.

4) « Goskino » : entreprise cinématographique centrale. Fondée le 19 décembre 1922, à l'instigation du Conseil des Commissaires du Peuple. « Sovkino » : Société photo-cinématographique russe. Fondée par un arrêté du Conseil des Commissaires du peuple de RSFSR, le 12 décembre 1924. (Grâce à ses actionnaires, « Sovkino » était une organisation uniquement soviétique.)

5) Cf. Maïakovski : « Intervention au débat sur « Les Voies et la Politique de « Sovkino », le 15 octobre 1927.

6) I.P. Traïnine : membre de la direction de « Sovkino », directeur de l'association des studios cinématographiques.

hensibles, on cache au spectateur. Il est indubitable, enfin, que le camarade Vertov, abstraction faite de tous les principes discutables qu'il assigne comme fondement à ses travaux, est un travailleur éminent de notre cinématographie, qui concentre son attention sur un secteur important et totalement négligé du cinéma.

Cependant, ce travailleur, pour des raisons qui restent parfaitement énigmatiques, a été ces derniers temps placé (sciemment ou non, c'est ce qu'il faudra débrouiller) dans des conditions telles qu'il lui a été absolument impossible de fournir le moindre travail productif. L'histoire de la lutte qui a été menée contre le camarade Vertov, tout le monde la connaît, à commencer par le fait que, des années durant, on lui a refusé un local de travail au « Sovkino » en prétextant les « risques d'incendie » ; elle s'est terminée par de fausses déclarations dans lesquelles les travailleurs très responsables de « Sovkino » le prenaient à partie, et par des surprises du genre de celle qui lui ordonnait subitement, « d'en haut », de tout laisser tomber et de prendre sans tarder son congé en dehors de Moscou.

Nous considérons que la lutte menée contre le camarade Vertov présente deux aspects : le premier aspect consiste en une lutte menée contre la chronique soviétique en général, dont Vertov est l'un des maîtres ; le second en une lutte contre Vertov en particulier, et cet aspect est sans raisons pratiques.

Nous considérons que l'un et l'autre aspect de ces problèmes sont en dehors des prérogatives de ce service et pensons qu'il est temps que notre opinion publique se mêle de cette histoire et y mette fin d'une manière ou d'une autre.

Nous proposons à la direction de « Sovkino » un arbitrage sur le problème de la chronique en général et le problème du camarade Vertov (qui devait justement faire un film sur le dixième anniversaire de la Révolution), sur les raisons valables ou non de son licenciement, avec nomination à cet effet de représentants du Parti, d'organisations socio-professionnelles et de représentants de la presse, qui ont soulevé ces questions à maintes reprises dans les pages de ce journal, encore que sans résultat.

A. Zoritch, Vl. Sarabianov, Mikhaïl Koltsov, V. Doubovskoï, A. Zouïev. »

Trois des signataires de ce document — V.S. Popov-Doubovskoï, M.E. Koltsov et V.N. Sarabianov — étaient membres du conseil de rédaction de la *Pravda*. A. Zoritch (7) était l'auteur de nombreux feuilletons et études systématiquement publiés dans la *Pravda*. L'écrivain A.N. Zouïev dirigeait le service de rédaction.

Une seconde lettre à la rédaction était prête, qui devait paraître dans le journal après la publication de la première. Elle ne comportait qu'une seule phrase : « *Les signataires marquent leur entier accord à la lettre à la rédaction d'un groupe de journalistes et chroniqueurs politiques, en ce qui concerne l'attitude de « Sovkino » vis-à-vis du camarade Vertov.* » Cette lettre était signée par le célèbre homme de cinéma G. Boltianski, trois collaborateurs permanents de la *Pravda* pour les questions du cinéma et du théâtre : S. Ermolinski, A. Févralski et Kh. Khersonski. En dessous s'étalait une large signature à l'encre rouge ; Vs. Meyerhold. Il était prévu de réunir une nouvelle série de signatures.

Toutefois, ces lettres ne furent pas publiées. Aujourd'hui, je ne me souviens plus pour quelle raison. On ne réussit pas à obtenir la réintégration de Vertov au « Sovkino ». Il s'établit à Kiev et commença à travailler au VUFKU — la Direction Photo-Cinématographique d'Ukraine.

Le premier film de Vertov au VUFKU fut *La 11e année*. Dans un compte rendu de ce film, Mikhaïl Koltsov écrivait dans la *Pravda* (26 février 1928) : « *C'est exilé de Moscou par la froide bureaucratie de « Sovkino » qu'il a fait « à l'étranger », « chez des étrangers amis » — au VUFKU, son premier film* La 11e année, Kino-glaz. *Si c'est à cause de ce film que Vertov est parti de « Sovkino », il apparaît, une fois réalisé, comme un vivant reproche aux gens qui ont empêché sa réalisation.* »

Deux mois plus tard, je recevais de Vertov la lettre suivante :

« *Cher camarade Févralski,*

Je vous demande instamment, s'il est possible, d'insérer la lettre à la rédaction ci-jointe, écrite par les membres principaux du Kino-glaz, *à propos des dernières interventions de Brik, et en particulier de son dernier article sur* La 11e année *paru dans le « Nouveau LEF ».*

S'il n'est pas possible d'insérer la lettre chez vous, peut-être la « Komsomolskaïa Pravda » ou un quelconque autre journal pourra-t-il le faire passer ? Le plus terrible pour un accusé, victime de provocations, est d'avoir la bouche souillée de boue. Avez-vous reçu le petit livre paru en Ukraine sur La 11e année ? *Si le service d'information du VUFKU ne vous l'a pas fait parvenir, je me le procurerai et vous l'enverrai.*

Mon adresse : Kiev, Bd Chevtchenko, hôtel « Palace », D. Vertov.

J'espère passer chez vous lors d'un voyage à l'étranger. Merci pour tout.

Votre dévoué Dziga Vertov.
(28.IV.28). »

Dans sa lettre, Vertov avait joint la lettre suivante :

« *Lettre à la rédaction* (8)

Par la présente, les travailleurs du groupe Kino-glaz *de Kiev (et, en particulier l'opérateur du groupe)* (9) *désapprouvent résolument l'article du camarade Brik dans le numéro 4 du « Nouveau LEF », consacré au film* La 11e année.

Cet article, éludant l'étude du film lui-même, s'assigne comme but de forger et de répandre des bruits sans fondements, et ne vise qu'à estomper une présentation véritable de la méthode du Kino-glaz, *comme*

7) A. Zoritch avait alors (8 janvier 1927) publié dans le journal « La Sirène » un article sur *La Sixième partie du monde*, où, étudiant le film et soulignant ses grandes réussites, il protestait contre l'absence de films de Vertov sur les écrans et contre son licenciement de « Sovkino ». (Note de A.F.)

8) La note ne fut pas publiée. (Note de A.F.)

9) Mikhaïl Kaufman, le frère de Dziga Vertov.



Page 27 : *Kinopravda*. Ci-dessus : *Trois chants sur Lénine.*

de la méthode de tournage planifié et d'organisation planifiée des faits fixés sur pellicule.

Nous distinguons dans cette tentative de déformation d'une série de thèses du Kino-glaz, *trois points marquants :*

Première déformation : *La tentative de présenter la négation par les* Kino-glaz *de l'habituel scénario joué (appliqué au film non joué) comme un refus de principe, par le groupe, du travail planifié.*

Cependant, une étude méticuleuse du problème traité a précédé et précède chaque travail du Kino-glaz *(en particulier, le travail qui concerne* La 11e année) ; *elle est suivie de la composition et de l'élaboration d'un plan thématique détaillé qui est examiné et corrigé au fur et à mesure par nous et les instances suivantes : service de la production, conseil artistique, direction et, enfin, comité supérieur du répertoire.*

En outre, sont encore élaborés un calendrier de travail, et même un budget détaillé — bref, toutes les conditions exigées par le travail planifié sont remplies.

Deuxième déformation : *Vertov, en refusant le scénario,* « essaierait de le remplacer par des cartons ». *Cela est-il vrai ou faux ? Eh bien, non! A nouveau, c'est une tromperie. A nouveau, il s'agit d'induire en erreur le lecteur et le spectateur.*

Le camarade Brik sait parfaitement que le montage d'un film Kino-glaz *(du moins du film* La 11e année) *a eu lieu sans le moindre concours et en l'absence totale de quelque carton que ce soit.*

Le film a été construit visuellement, il a été « écrit » directement par tranches, par plans, et ce n'est que dans le montage final du film que furent insérés quelques rapides slogans-cartons. (Par son nombre réduit de cartons, La 11e année *passe pour un film record en URSS, sous le rapport de la cinématographie jouée, comme sous celui de la cinématographie non jouée).*

Le problème des cartons dans les divers modèles de films correspondant aux différentes époques du Kino-glaz, *exigerait un article spécial pour être totalement élucidé.*

En attendant, nous opposerons à l'attaque douteuse du camarade Brik, l'opinion du camarade Choutko qui arrive, à propos de ce problème, à des conclusions totalement opposées :

« *On accorde très peu de place aux cartons dans* La 11e année *(leur modeste rôle est également exprimé par leur réalisation graphique) — si bien que le carton peut être éliminé sans que la force active du film en soit troublée le moins du monde.*

Par son rôle spécifique et sa signification pratique,

un carton dans une œuvre cinématographique véritable (et La 11ᵉ année *passe pour telle) a la même fonction que la citation extraite de* « Timon d'Athènes » *sur l'or, dans* Le Capital *de K. Marx, lors de l'analyse de l'argent* (10). *A vrai dire, dans leur majorité, les cartons sont précisément de ces citations qui, dans un livre, par le fait de la mise en pages, pourraient passer pour le texte* » (« Kinofront », *n° 2, février* 1928).

Troisième déformation. *La supposition saugrenue de Brik (présentée comme un fait) selon laquelle l'opérateur de* La 11ᵉ année — *qui a réalisé son film non au-delà du cercle polaire, mais sous la direction immédiate de l'auteur — ne savait pas ce qu'il filmait, ni dans quel but.*

Cette « affirmation » insensée, dirigée personnellement contre le chef du groupe Kino-glaz, *ajoutée aux éloges déversés sur l'opérateur du film, doit être regardée comme une tentative en vue de dresser les membres du groupe les uns contre les autres, afin de le désagréger.*

Ainsi, en entassant déformation sur déformation, l'honorable critique embrouille adroitement le lecteur et le spectateur, et finalement s'embrouille lui-même, ne se souvenant même pas qu'il critique non la méthode et la pratique du Kino-glaz, *mais qu'il critique lui-même, ses propres élucubrations, une sorte de* Kino-glaz *« à la Brik », en réalité inexistant.*

Par la présente lettre, les travailleurs du groupe Kino-glaz *de Kiev essaient de mettre fin à un inutile débat fait d'intrigues et de rumeurs visant le* Kino-glaz *et invitent les camarades à remonter, pour une critique sérieuse, aux pièces mêmes du débat — à nos articles et à nos œuvres cinématographiques — à critiquer des valeurs réelles et non imaginaires.*

Dziga Vertov, M. Kaufman, E. Svilova. »

(Il faut noter que Vertov et ses camarades, victimes de persécutions injustes de la part des gens de « Sovkino », interprétèrent la critique d'O.M. Brik avec une nervosité superflue : il est peu probable qu'ils aient eu raison de parler de son « attaque douteuse ». Pour dire le vrai, Brik avait surtout évoqué les erreurs du film, mais il ne l'avait pas fait avec tact. En tout cas il en fit encore moins preuve dans la démolition de l'*Octobre* d'Eisenstein à laquelle il s'était livré dans le même article.)

Cette même année, Vertov eut encore recours à moi par lettre :

« *Kiev,*

8/XI - 28,

Cher camarade Févralski,

Je vous prie de faire tout ce qui dépend de vous pour insérer dans l'un des prochains numéros de la « Pravda » *la déclaration ci-jointe. De la publication ou non de cette déclaration dépend à un degré considérable l'existence même du film que je termine. Le film* L'Homme à la caméra *est un film expérimental et, à ce titre, peut être d'emblée incompris et retiré, dès les premiers jours qui suivront l'achèvement du montage par l'auteur. Voilà pourquoi je suis très pressé de publier cette déclaration liminaire et explicative. Je vous saurai gré de me faire parvenir un avis télégraphique express (à mon compte, bien entendu) sur l'éventualité et la date de l'impression de la déclaration. L'une ou l'autre réponse facilitera mes activités futures.*

Salutations fraternelles.

Dziga Vertov.

Avant la publication, le mieux est de n'en montrer que ce qu'il est indispensable de faire connaître. D.V. »

La « déclaration » dont parlait Vertov était la suivante : L'Homme à la caméra, *cinécriture absolue et « Radioglaz ».*

(Déclaration de l'auteur)

Le film L'Homme à la caméra *se présente comme*

ESSAI DE TRANSPOSITION CINEMATOGRAPHIQUE

des phénomènes visibles

SANS LE SECOURS DE CARTONS

(film sans cartons)

SANS LE SECOURS DU SCENARIO

(film sans scénario),

SANS LE SECOURS DU THEATRE

(film sans acteurs, sans décors, etc.).

Ce nouveau travail expérimental du Kino-glaz *est axé sur la création d'un langage authentiquement international du cinéma — la CINECRITURE ABSOLUE — sur la base de sa totale séparation d'avec le langage du théâtre et de la littérature.*

D'un autre côté L'Homme à la caméra, *tout comme* La 11ᵉ année *est très proche déjà de cette période du « Radioglaz » que les pravdisty présentent comme l'étape suivante du développement de la cinématographie non jouée.*

Déjà dans leurs premières déclarations relatives au futur cinéma parlant, pas encore inventé à cette époque, les kinoki (aujourd'hui « radioki ») avaient défini leur voie comme voie du « Kino-glaz » au « Radioglaz », c'est-à-dire au « Kino-glaz » audible et transmissible par la radio.

L'article « Radioglaz » (mon article. — D.V.), inséré voici quelques années dans la Pravda, *sous le titre « Kinopravda » et « Radiopravda »* (11), *parle à propos du « Radioglaz », de l'abolition de la distance entre individus, de la possibilité offerte aux ouvriers du monde entier, non seulement de se voir, mais en même temps de s'entendre entre eux.*

La déclaration des kinoki sur le « Radioglaz » avait, en son temps, été ardemment commentée dans la presse. Je me souviens du grand article du camarade Févralski « Les tendances de l'art et le « Radioglaz » (12). *Je me souviens de l'éphémère journal « Radio », spécialement consacré au « Radioglaz ».*

Au bout de quelques temps, le problème du « Radioglaz » a cessé d'attirer l'attention, comme problème relevant d'un avenir lointain.

Pourtant, les kinoglazovtsy (13), *ne se limitant pas à la lutte contre le cinéma non joué, s'étaient préparés dans le même temps, armés de pied en cap, à la ren-*

10) *Timon d'Athènes* de Shakespeare, acte IV, scène 3 : « Or précieux, or jaune et luisant !... », in *Le Capital*, Livre premier, chapitre III : « La monnaie ou l'argent ».

11) « Pravda » du 16 juillet 1925. (Note de A.F.)

12) « La Jeune Garde », 1925, n° 7. (Note de A.F.)

13) Les adeptes du Kino-glaz (Ciné-œil).

contre de l'étape attendue par les kinoki, par un travail sur le plan du « Radioglaz », sur le plan du cinéma sonore non joué.

Déjà dans La Sixième partie du monde, *les cartons ont été remplacés par un mot-radio thème jouant en contrepoint.* La 11e année *est déjà construite comme une œuvre cinématographique visible et audible, c'est-à-dire montée non seulement en fonction du visuel, mais encore en fonction du sonore.*

De cette façon, les travaux théoriques et pratiques des kinoki-radioki (différents, en raison du tournage à l'improviste, de la cinématographie jouée) ont défini leurs possibilités techniques et, depuis longtemps déjà, attendent leur base technique, en retard (par rapport au « Kino-glaz »), du cinéma sonore et de la télévision.

Les dernières inventions techniques en ce domaine mettent entre les mains des partisans et des travailleurs du « Radioglaz », c'est-à-dire entre les mains des partisans et des travailleurs de la cinécriture documentaire sonore, l'arme la plus puissante qui soit, dans la lutte pour un Octobre non joué (14).

D'un montage de faits visibles et fixés sur pellicule (« Kino-glaz ») à un montage des faits visibles-audibles, transmissibles par la radio (« Radioglaz »).

A un montage des faits à la fois visibles — audibles — palpables — respirables, etc.

à un tournage à l'improviste des pensées humaines et, enfin, —

à une grandiose tentative d'organisation directe des pensées (et, par conséquent, des actions) de toute l'humanité —

telles sont les perspectives techniques du « Kino-glaz » appelé à la vie par Octobre.

Kiev (6/XI - 28). Dziga Vertov. »

Dans cet article de Vertov, comme en de nombreux autres, il n'est pas difficile de déceler des « déviations gauchistes ». Et ici à nouveau, comme dans ses autres travaux littéraires, l'on a affaire à « un noyau sain dans une enveloppe malade ».

Maître reconnu, il avait bien sûr le droit de réaliser cette expérience, un film sans cartons. Il ne convenait probablement pas de publier à ce sujet quelque chose sous la forme d'une déclaration. Pourtant, dans les travaux suivants de Vertov, les cartons apparurent à nouveau — même dans ses films sonores. Il était certes fécond de chercher « *des formes d'expression spéciales, découlant de l'art cinématographique lui-même, qu'aucun autre moyen ne peut remplacer* », pour employer les termes de Maïakovski dans l'article « Au Secours! » (15). Cependant, il était inutile de proclamer à propos de la « cinécriture absolue », « *sa totale séparation d'avec le langage du théâtre et de la littérature* ». Rien de cela non plus ne s'est produit dans la pratique créatrice de Vertov lui-même. Dans « *La Sixième partie du monde* », les cartons, associés entre eux et combinés avec les plans, ont formé un poème original, par diverses figures de rhétorique. Vertov a, par la suite, développé ces principes dans ses autres films, en particulier, dans les *Trois chants sur Lénine* (1934) — film dans lequel l'influence de la poétique de Maïakovski se fait nettement sentir. Il est intéressant que l'on puisse également apercevoir dans la conception de *L'Homme à la caméra* des points communs avec le scénario de Maïakovski « Comment allez-vous ? ».

En ce qui concerne le théâtre, si énergiquement nié par le réalisateur, je me rappelle comment Vertov, fréquentant les spectacles du théâtre Meyerhold avec un grand intérêt, en disait un bien énorme et comment, pendant l'entr'acte de l'un d'entre eux (c'était en 1927 ou en 1928), je l'ai à sa demande présenté à Meyerhold (précisément, c'est à cette époque qu'avaient paru dans la revue de Meyerhold « Affiche TIM » (16), quelques comptes rendus favorables aux travaux de Vertov).

Ainsi, cette négation était loin d'être absolue. Et plus tard, Vertov renonça à ses attaques contre les autres arts et contre la cinématographie artistique. Il avait compris que pour établir et défendre dans les combats sa tendance de création artistique, il n'était absolument pas nécessaire de subvertir les autres. Les « péchés de jeunesse » disparaissaient peu à peu.

Vertov était un artiste tourné vers l'avenir. Ses conceptions créatrices liées au « Kinoglaz », anticipaient dans une certaine mesure sur le développement futur du cinéma sonore et de la télévision (quoiqu'il ne fasse pas mention de la télévision : elle était chez nous, à cette époque, pratiquement inconnue).

En outre, il se montrait parfois cinglant : ses propos sur « le montage des faits à la fois visibles — audibles — palpables — respirables, etc. » venaient d'un esprit malicieux. Le poète de l'écran levait une main si large, qu'il perdait le sentiment de la réalité.

Sous un autre rapport, son article se trouvait en retard. Je pense ici à sa façon exaltée, grandiloquente, proche par le style des « manifestes » et « déclarations » de certains groupes de l'intelligentsia artistique, à la recherche de nouvelles voies dans l'art. Ce qui était admissible dans la première moitié des années 20, devenait archaïque à la fin de la décennie. Et cela gênait la compréhension de l'article.

J'ai conservé chez moi le brouillon de ma réponse à Vertov du 16 novembre. Par V.S. Popov-Doubovskoï (il dirigeait le département culturel de la *Pravda*), j'avisais Vertov que j'avais pris connaissance de son article, et je lui disais que, sous cette forme, il ne passerait pas, parce qu'il était écrit dans une langue trop compliquée. Je recommandais à Vertov de retravailler son article, de le rendre plus accessible.

Il me répondit rapidement :

« *Kiev*, 18/XI - 28.

Cher camarade Févralski,

toutes les indications de Popov-Doubovskoï, ainsi que toutes les vôtres sont parfaitement justes. J'ai effectivement par trop l'habitude d'employer des définitions et des formules remplies de néologismes. J'ai rédigé cette déclaration pour la « Pravda » comme je l'aurais fait pour des spécialistes du cinéma. Lorsque j'aurai quelque

14) Vertov songeait à une cinématographie révolutionnaire non jouée. (Note de A.F.)

15) Cf. Maïakovski : « Au secours! », in « Nouveau LEF », 1927, n° 2, février.

16) T.I.M. : Théâtre de Meyerhold.

liberté, je travaillerai un peu à cette déclaration. Cependant, pour des raisons d'urgence, je me bornerai à vous demander d'insérer cette note liminaire. S'il s'y trouve quelque chose d'obscur, ne vous privez pas de corriger ou de compléter, bref, faites tout ce qui sera nécessaire afin qu'elle paraisse le plus rapidement possible.

Si dans un climat de « déviations droitières en art », je parviens tout de même à garder intacte mon expérience gauchiste — le but de la note sera atteint.

Ci-joint la note.

Salutations fraternelles. Dziga Vertov.

P.S. Il est possible que le principal combat à mener soit lié à mon refus des cartons. D.V. »

La note jointe à la lettre fut publiée, encore qu'abrégée. Elle parut dans la *Pravda,* le 1er décembre 1928, sous le titre « L'Homme à la caméra ».

Et lorsque ce film de Vertov sortit sur les écrans, il fut hautement apprécié du journal, au même titre que les autres travaux du réalisateur.

Le soutien de l'organe central de notre Parti, en ces jours difficiles pour Dziga Vertov, revêtait une signification particulière. Vertov y pensait souvent, non sans reconnaissance. Dans l'article « Kinopravda », par exemple, publié par la revue « Soviétskoïé Kino » en 1934, il oppose le sérieux des appréciations de la *Pravda,* l'attention qu'elle a portée à ses recherches aux interventions superficielles et (cela a beau paraître étrange) beaucoup moins qualifiées, que « Kinogazéta » et quelques autres revues de cinéma des années 20, avaient publiées sur ses travaux.

La critique de ses films bienveillante, conséquente et fondée sur des principes, le soutien accordé à ses expériences novatrices, l'attention portée à son travail : Vertov avait plaisir à retrouver tout cela dans les pages de la *Pravda,* et à y voir l'expression des idées sociales de l'avant-garde, la reconnaissance et l'approbation de cette activité à laquelle il avait consacré toute sa vie.

(« *Iskousstvo Kino* », *n°* 12, *décembre* 1965).

Traduit du russe par Eric Schmulévitch.

Dziga Vertov : Textes

1. La Kinopravda

Un sous-sol de la rue Tverskaia. Il y fait sombre et très humide. Le sol en terre battue est plein de trous. On y trébuche à chaque pas. De gros rats affamés nous filent entre les jambes. Tout en haut, entre les barreaux de la fenêtre, on aperçoit les pieds des passants. Les tuyaux fuient et nous avons les pieds dans l'eau. Il faut tenir en l'air le bout de la pellicule pour ne pas mouiller le film. Mais l'humidité décolle les rouleaux, fait rouiller les ciseaux, les tire-lignes et les règles à calcul. On se tient dos courbé sous les bouts de pellicule en train de sécher. Le jour va se lever. Il fait froid et humide. On claque des dents. Le réalisateur et auteur de la *Kinopravda* prend la pelisse courte et en emmitouffle la camarade Svilova. Une dernière nuit de travail et deux nouvelles *Kinopravda* sont prêtes. Demain les ciné-critiques écriront que la *Kinopravda* est une « stupide nullité », que les réalisateurs de la *Kinopravda* sont « un douloureux abcès sur le corps du cinéma » ; que c'est du « cinéma de demeurés » ; que c'est le fruit « des lubies de Dziga Vertov ». Demain le critique et metteur en scène A. Anochtchenko écrira que nous sommes des « kinocoques ». Que nous sommes une « variété de bactéries du futurisme tombée dans le trouble bouillon de culture du cinéma renaissant et qui a commencé à fermenter dans son organisme encore fragile »...

Mais la *Pravda* pense autrement. En première page figure un article de Mikhaïl Koltsov qui rend compte de la *Kinopravda* en ces termes : « Il n'y a pas de musique à la projection, mais elle sort de l'écran dans les gestes cadencés de l'orchestre en train de jouer, dans le rythme égal des colonnes de combattants en marche » ; ou encore : « L'histoire vivante, frémissante, a pris son vol, entraînant du même coup avec elle l'intelligence, le cœur et l'imagination... La *Kinopravda* témoigne de l'adresse, de l'habileté, du métier de ceux qui l'ont faite. Elle a su éviter l'amateurisme désordonné de jadis dans nos actualités. »

La *Kinogazéta* ne veut pas se pencher sérieusement sur notre travail. Elle parle de l'intervention de Vertov dans un style ironique et « feuilletonesque » :

« Dziga Vertov a commencé ainsi :

— Je ne sais pas parler. Alors je ne parlerai pas.

Il n'a rien ajouté, fidèle à sa promesse, mais il a fait autre chose.

— Je sais avec quoi on fait les bottes. Regardez-moi. Venez un peu tâter et vous saurez avec quoi on fait les bottes.

Hou ! Hou ! Hou !

Pour mieux formuler la chose, Vertov a fait « hou » à tout ce qui lui est tombé sous la main. »

La *Pravda* n'ironise pas. Elle a une autre attitude envers Vertov. Elle lui consacre un article critique sérieux : « Théorie et pratique du camarade Vertov », qui s'achève par ces mots : « ... c'est un travail expérimental, né du processus de la révolution prolétarienne, qui marque un grand pas sur le chemin conduisant à la création d'un cinéma vraiment prolétarien. »

Sortie de la *Kinopravda* n° 19. La *Kinogazéta*



Trois chants sur Lénine.

ricane de nouveau : « Le dernier réalisateur à prendre la parole a été Dziga Vertov. Ce kinok-guerrier a débité pendant une dizaine de minutes des ciné-sornettes sur la ciné-vérité, à la suite de quoi le public a dû compatir au malheur arrivé à Vertov. Un peu avant, sa caméra s'est mise à cavaler partout, et le public, qui n'était en rien coupable, s'est vu obligé d'assister de bout en bout à la course de l'appareil intitulée, on ignore vraiment pourquoi, *Kinopravda* n° 19. »

La *Kinogazéta* décrit ainsi le « contenu » de la *Kinopravda* n° 19 :

« Il y a un tel mic-mac sur l'écran que c'est à n'y rien comprendre. Tantôt la caméra se jette sur une fille nue dans la mer Noire, tantôt elle trotte sur la croupe des rennes de la Vogoulka, un mètre plus loin, la voilà dans la Maison du Paysan à Moscou, un mètre encore et elle se glisse sans aucune raison sous une locomotive... Et avec cela, on n'aperçoit pas le moindre fil logique pour expliquer cette « désinvolture » de la caméra. Que doit prouver cette bacchanale ? Voilà apparemment ce qui n'est pas clair, y compris pour les auteurs de la présente expérience. Tout cela n'est qu'un fatras esthético-constructiviste... », etc.

La *Pravda* rend compte tout autrement du contenu de la *Kinopravda* n° 19 : « La *Kinopravda,* écrit-elle, est consacrée à la femme travailleuse et le film fait passer devant nous, par association d'idées, des types de femmes soviétiques, depuis la paysanne qui travaille aux champs jusqu'à la monteuse qui assemble les négatifs pour un numéro de la *Kinopravda.* Le camarade Vertov nous offre de nombreux moments très passionnants. Un grand pas en avant est accompli vers la simplicité, le sérieux et la facilité de compréhension. »

A propos de ce même numéro de la *Kinopravda,* les *Izvestia* écrivent : « Le n° 19 est très réussi, il nous dit concrètement que la vie quotidienne, habilement montrée, peut être riche d'action dramatique, d'humour et pleine d'un intérêt qui vous empoigne et vous exalte. Cet art possède sa propre dramaturgie, sa peinture, et sa musique cinématographique muette. Mais le principal, c'est que nous avons un besoin vital d'une Kinopravda de ce genre pour toute l'Union soviétique, au fin fond des campagnes et dans les foyers de culture. »

Le *Ciné-calendrier léniniste* et les deux *Kinopravda léninistes* ont été les premières tentatives pour rassembler et organiser le matériau documentaire sur Lénine.

Le *Ciné-calendrier léniniste* est un sommaire chronologique de ciné-documents sur Lénine vivant.

La *Kinopravda léniniste* (n° 21) est déjà un film de 1 000 mètres où le matériau documentaire sur la vie, la maladie et la mort de Lénine est organisé en trois parties elles-mêmes subdivisées comme suit :

Première partie. 1) Lénine blessé ; 2) Lénine et la dictature du prolétariat ; 3) Lénine et l'Armée rouge ; 4) Lénine parle du prolétariat et de la paysannerie ; 5) Lénine et le Komintern ; 6) Les masses et Lénine ; 7) Les usines et Lénine ; 8) L'agriculture et Lénine ; 9) Les armées et Lénine ; 10) Les enfants et Lénine ; 11) L'Orient et Lénine ; 12) Lénine et l'électrification ; 13) Le passage du communisme de guerre à la nouvelle politique économique.

Deuxième partie. 1) La maladie de Lénine et les enfants ; 2) Le bulletin de santé ; 3) La mort ; 4) A la Maison des Syndicats ; 5) Le C.C. orphelin ; 6) Lénine et les masses ; 7) La famille devant son cercueil ; 8) Les ouvriers devant son cercueil ; 9) Les paysans devant son cercueil ; 10) Les travailleurs d'Orient devant son cercueil ; 11) Les soldats, les marins et les jeunes léninistes ; 12) « Nous continuerons tes préceptes et ton œuvre ! »

Troisième partie. 1) Lénine n'est plus mais sa force est en nous ; 2) 100 000 membres au P.C.R. ; 3) Les ouvriers léninistes ; 4) Les ouvrières léninistes ; 5) Le parti léniniste ; 6) Les jeunes léninistes ; 7) Le mausolée ; 8) Les jeunes léninistes, fils d'ouvriers, luttent à la campagne pour la cause d'Ilitch ; 9) Au cours d'un meeting d'usine un paysan appelle les ouvriers à mettre en pratique les préceptes de Lénine concernant la campagne ; 10) Notre tâche la plus immédiate et la plus importante ; 11) Sur les rails du léninisme.

La deuxième *Kinopravda léniniste* (« Lénine est vivant dans le cœur du paysan ») développe les thèmes suivants : « Lénine, les ouvriers et les ouvrières » ; « Lénine et les paysans » ; « Souvenirs sur Lénine » ; « Iaroslavski parle de Lénine » ; « Lénine et les peuples coloniaux », etc. La *Pravda* écrit à propos de cette *Kinopravda* que « le film est fait pour montrer les images suscitées par le souvenir de Lénine qui vivent dans le cœur de l'ouvrier et du paysan. Il utilise un procédé intéressant qui consiste à animer un discours de meeting en y introduisant divers épisodes, dont des scènes de la vie des peuples coloniaux et semi-coloniaux. Un pas de plus est fait pour rendre le spectacle plus simple et plus accessible et nous devons le saluer car le film est incontestablement conçu pour les masses. »

Les *Trois chants sur Lénine* ont mis à profit non seulement l'expérience de ces *Kinopravda léninistes* mais aussi celle de 23 autres *Kinopravda*.

L'expérience des films *Ciné-œil* et *L'Homme à la caméra* a également servi. Cela n'a rien d'extraordinaire. Les camarades qui disent : « Nous sommes pour la *Kinopravda,* mais contre le *Ciné-œil* » ont tort. « Les *Trois chants sur Lénine,* disent-ils, marquent l'abandon par Vertov des positions du *ciné-œil* et son retour à la *Kinopravda.* » En est-il bien ainsi ?

Mettons un peu d'ordre dans nos idées.

Si nous jetons un coup d'œil sur l'histoire, sur mes vieilles notes et mes vieux journaux, nous y verrons qu'en 1918 (mon saut accéléré du haut de la grotte, puis le saute-mouton accéléré, etc.) le *ciné-œil* s'entendait comme l'« œil accéléré ». En tournant à la vitesse maximum la manivelle de la caméra, la possibilité était donnée de voir à l'écran mes pensées pendant le saut. Ainsi, dès la naissance du *ciné-œil,* il n'était pas question de truquages, de ciné-œil pour le ciné-œil. Le tournage accéléré (l'œil accéléré), s'entendait comme un moyen pour rendre visible l'invisible, clair l'embrouillé, manifeste le dissimulé, nu le masqué, authentique le joué, vrai le faux, grâce à la *ciné-vérité* (c'est-à-dire la vérité obtenue par les moyens cinématographiques, par les moyens *ciné-œil,* en l'occurrence le tournage accéléré).

La notion première de *ciné-œil* et d'œil accéléré va s'élargir ultérieurement. On voit apparaître des définitions du *ciné-œil* telles que : « le ciné-œil, c'est une ciné-analyse » ; « le ciné-œil, c'est la théorie des intervalles » ; « le ciné-œil, c'est la théorie de la relativité à l'écran » ; etc. Les 16 images par seconde habituelles sont abolies. Parallèlement à la prise de vue accélérée, le film d'animation, le cadrage, le micro-filmage, le macro-filmage, le tournage à rebours, le tournage avec caméra en mouvement sont déclarés des procédés connus. Le *ciné-œil* se définit comme « ce que l'œil ne voit pas », comme le microscope et le télescope du temps (de l'éclosion de la fleur montrée en accéléré jusqu'à la trajectoire ultra-accélérée de la balle) comme le « négatif du temps » (tournage à rebours), comme la possibilité de voir sans frontière et sans distance, comme la commande à distance des caméras, comme le télé-œil, la radiographie-œil, comme « la vie à l'improviste », etc.

Des définitions aussi variées ne s'excluent pas mais se complètent car par ciné-œil on sous-entend *tous* les moyens cinématographiques, *toutes* les possibilités cinématographiques, *toutes* les inventions et les méthodes, *tous* les procédés susceptibles de mettre en évidence, de montrer la *vérité.*

Il ne s'agit pas du ciné-œil pour le ciné-œil mais de la *vérité* grâce au *ciné-œil,* c'est-à-dire la ciné-vérité. Il ne s'agit pas de filmer « à l'improviste » pour filmer « à l'improviste » mais pour montrer les gens sans masque, et sans fard, pour les saisir dans l'œil de la caméra en situation de *non-lieu.* Pour lire leurs pensées mises à nu par le *ciné-œil.*

La *vérité* et non le « truquage », voilà ce qui est essentiel dans le travail *ciné-œil.* Par « ciné-vérité » nous devons donc comprendre non seulement les 23 numéros de la *Kinopravda* mais aussi *Soviet en marche,* le film *Ciné-œil. La Sixième partie du monde, L'Homme à la caméra,* et ainsi de suite et, bien entendu, notre dernière grande kinopravda : *Trois chants sur Lénine.*

En ce jour de victoire de la grande *ciné-vérité,* en ce jour de victoire des *Trois chants sur Lénine,* je serre chaleureusement la main de mes vieux camarades de lutte. (Publié dans la revue Sovietskoé Kino, n° 11, 12, 1934. Abrégé.)

2. Ma maladie

J'ai commencé à préparer le film *Trois chants sur Lénine* au milieu des attaques furieuses du RAPP cinématographique (1).

On voulait me pousser par des mesures administratives à abandonner le film documentaire. La réalisation même du film en Asie centrale se déroula dans des conditions anormales ; le typhus exanthématique sévissait, nous étions privés de tout moyen de transport et l'argent nous parvenait irrégulièrement. Nous restions parfois trois jours sans manger. Parfois nous réparions les montres des gens du pays pour gagner de quoi dîner sans pain. Pour lutter contre les poux, nous étions couverts de naphtaline de la tête aux pieds, nous nous enduisions de liquides puants et corrosifs qui nous irritaient et nous asphyxiaient la peau. Nous avions sans cesse les nerfs tendus et nous tenions à force de volonté. Nous ne voulions pas capituler. Nous avions décidé de nous battre jusqu'au bout.

La sonorisation du film et le montage ont été réalisés dans une atmosphère de tension incroyable. Nous sommes restés des semaines sans dormir. Nous faisions tout notre possible pour arriver à présenter le film au théâtre Bolchoï le jour du dixième anniversaire de la mort du camarade Lénine. L'interdiction de présenter le film ce jour-là au théâtre Bolchoï, alors qu'il était prêt, porta à mon système nerveux un premier et rude coup.

La lutte pour le film, qui devait s'achever par une éclatante victoire, commençait. Cette victoire me coûta très cher. Il ne s'agissait pas seulement du film. Le problème posé était plus vaste. Ce qui était en jeu, c'était la vie ou la mort de l'œuvre à laquelle j'avais consacré ma vie.

Tout cela s'accompagnait d'humiliations, de vexations, d'indifférence marquée, de moqueries, de coups d'épingle de la part d'individus petits mais méchants et sans principes. Je devais me contenir, maîtriser mes nerfs, tout endurer à l'intérieur et conserver à l'extérieur mon calme et mon sang-froid.

Comme l'ont établi aujourd'hui les analyses de laboratoire du professeur Spéranski, « c'est non seulement la détérioration du nerf trijumeau, mais également toute une série d'autres traumatismes nerveux qui ont pour conséquence un processus dystrophique des différents tissus et régions ».

Ma maladie s'est déclenchée à la suite des coups assénés à mon système nerveux. L'histoire de ma maladie, c'est l'histoire des « inconvénients », des humiliations et des chocs nerveux causés par mon refus d'abandonner le film poétique documentaire. Au moment où prit fin la bataille pour le film *Trois chants sur Lénine*, la maladie se manifesta par la perte, d'origine nerveuse, de plusieurs de mes dents saines et intactes. Ma maladie prit fin au moment où mon système nerveux retrouva son équilibre après que la victoire des *Trois chants* eut été reconnue partout et, surtout, par suite de l'attention que me marqua le Parti et le Gouvernement pour le quinzième anniversaire du cinéma soviétique.

La fiche du professeur Spéranski dit plus loin : « En cas de nouveau coup porté à un maillon quelconque de la chaîne nerveuse, en raison de l'excitation des éléments correspondants, demeurée constante, bien que faible, après le premier coup, la prédisposition des tissus à la dystrophie devient un processus visible. »

Avant la liquidation du RAPP, c'est au front que m'a été asséné le coup. Le *Prolétarskoé Kino* (2), organe officiel de la cinématographie, déclara simplement : « Ou vous passez au film joué, ou « vos père et mère pleureront ». Ou vous lâchez le film documentaire, ou nous vous démolirons par des mesures administratives. »

Après la marche victorieuse des *Trois chants sur Lénine*, après que m'a été décerné l'Ordre de l'Etoile Rouge, le coup est maintenant plus difficile à porter.

« Vous voulez continuer à travailler dans le domaine du film documentaire poétique ? A votre aise. Nous vous en donnons globalement l'autorisation. Mais nous ne pouvons pas vous mettre en conditions égales de compétition avec les autres réalisateurs. Vous devez entrer en émulation avec eux dans des conditions désavantageuses pour vous. A eux les meilleures conditions de production, et de vie : les appartements, les automobiles, les missions à l'étranger, les cadeaux de prix, les émoluments élevés. A vous la soupe à la grimace. Restez dans votre trou humide au-dessous du réservoir à eau et au-dessus du local où l'on dessaoule les ivrognes. Faites la queue aux waters, au réchaud de la cuisine, au lavabo, au tramway, aux bains publics, etc. Grimpez au cinquième étage sans ascenseur dix fois par jour. Travaillez dans les relents de cuisine, sous un plafond qui fuit dans le ronronnement des moteurs qui distribuent l'eau, dans les cris des ivrognes. Vous n'aurez ni silence ni repos. Et n'attendez de nous ni attention ni amour.

Vous vous appuyez, dit-on, sur les gens que vous avez formés ? Mais la confiance que ces gens vous portent sera sapée. Celle de l'opérateur dont vous ne pourrez défendre les intérêts. Celle de la camarade Svilova, votre plus proche sœur d'arme et collaboratrice, dont vous ne pourrez sauvegarder la dignité et les intérêts. »

La camarade Svilova est la fille d'un ouvrier tué au front pendant la guerre civile. Elle a derrière elle vingt-cinq ans de travail dans le cinéma et plusieurs centaines de films auxquels elle a collaboré avec des réalisateurs. Elle a pris part à la nationalisation du cinéma. On lui doit notamment d'avoir créé, au prix d'années d'efforts, ce qui constitue notre héritage cinématographique sur Lénine. C'est la meilleure monteuse d'Union soviétique. Pour les quinze ans du cinéma soviétique, alors que tous ses élèves et camarades recevaient une distinction, la camarade Svilova a été punie, de façon exemplaire, par une indifférence marquée et n'a pas même reçu un diplôme. Seul un crime grave

(1) RAPP - Association russe des écrivains prolétariens. Cette association dura de 1922 à 1932. (NDT)

(2) *Prolétarskoé Kino* - Le cinéma prolétarien (NDT).



Trois chants sur Lénine.

pourrait la priver de notre sollicitude. Pourtant le seul crime de la camarade Svilova est d'être modeste.

— On ne t'aime pas ! voilà ce que répond, à mes questions étonnées, un des dirigeants de nos organisations cinématographiques.

Les phénomènes dystrophiques qui recommencent à se manifester dans ma cavité buccale ne sont que le début d'un processus nerveux interne complexe. Il faut absolument l'interrompre. Mais comment y parvenir ?

Il faut avant tout liquider les causes qui le provoquent. Il ne suffit pas ici de supprimer les manifestations extérieures de mon état nerveux, ce à quoi je parviens à force de volonté. Il ne suffit pas non plus de traitements généraux, changement de climat, repos, changement de nourriture, cure marine, cure thermale. Ce qu'exige surtout mon état (et c'est le principal), c'est qu'on élimine les causes premières de tous ces chocs, c'est-à-dire qu'on mette fin à l'attitude anormale qu'on a avec moi et que le camarade dont j'ai parlé explique et réunit en seule formule : « On ne t'aime pas. »

Qui sont donc ceux qui ne m'aiment pas ?

Le Parti et le Gouvernement ? Non. Le Parti et le Gouvernement m'ont attribué une haute distinction.

La presse ? Non. De la *Pravda* aux journaux du Cercle polaire, la presse m'a consacré les comptes rendus les plus élogieux.

L'opinion publique ? Non. Par la voix de ses meilleurs représentants, grands écrivains, collectifs ouvriers, artistes, etc., l'opinion publique s'est dressée pour défendre mon activité cinématographique.

Alors qui sont ceux qui ne m'aiment pas ?...

Je suis un être vivant. J'ai absolument besoin d'être aimé. D'être entouré de prévenances et d'attentions. Qu'on tienne les promesses qu'on me fait. C'est alors seulement que les remèdes préconisés par le professeur Spéranski agiront.

« Cinéma non artistique », donc besogne artisanale sans principe.

« Cinéma non artistique », donc mercantilisme étroit.

« Cinéma non artistique », donc « porte ouverte aux lécheurs de bottes ».

Croit-on vraiment que Kopaline, Svilova, Eroféiev, Setkina, Kaufman, Béliakov, Stéponova, Raïzman et les autres sont satisfaits de ce qu'ils font ?

Kopaline se fait féliciter pour ses travaux, mais il ne me les montre pas. Il n'en est apparemment pas satisfait lui-même. En Ukraine, Kaufman met un scénario en images, il fait un travail absurde et inutile, il se tourmente. Il n'est pas satisfait.

Svilova, enthousiaste entre les enthousiastes, narguée pour le 15e anniversaire du cinéma soviétique, travaille rue Potylikh du matin à tard dans la nuit, mais elle n'est pas sûre du lendemain. Elle ne sait pas si elle n'a pas peiné pour rien.

Eroféiev, qui a fait une série de films de valeur, n'arrive pas à se mettre sur les rails, à s'adapter à un système étriqué.

L'opérateur Sourenski, qui a été formé avec *Trois chants sur Lénine,* fait de la photo quelque part.

L'ingénieur du son Chtro, l'enthousiaste des *Trois chants,* écrit des lettres désespérées : il brûle de créer.

Léontovitch, Raïzman, Ochourkov ?...

Des dizaines de personnes avides de création que je connais personnellement, ne trouvent pas leur place dans le système des actualités tel qu'il existe.

Il y a des cadres. Des cadres remarquables. Mais on ne les utilise pas.

Tout le monde mange à satiété. Personne ne meurt de faim. Mais beaucoup sont torturés par la faim et la soif de créer.

Le mot d'ordre « nous ne sommes pas le cinéma artistique » nous ferme les portes de la création.

Dans la courte période qui a suivi mon retour aux actualités, j'ai eu le temps de me convaincre que la majorité des collaborateurs y travaillent avec abnégation. Il est d'autant plus indispensable de diriger toute leur énergie vers la création.

Je suis sûr que, dans sa majorité, notre noyau actif est pour la voie rigoureuse de la vérité artistique et non pour la besogne artisanale sans principe.

Pour l'épanouissement de toutes les formes du film d'actualités et non pour le lit de Procuste d'une seule forme : un bulletin des ciné-télégrammes et des dernières nouvelles.

Il ne suffit pas d'un journal, il faut aussi des reportages, des poèmes, des chansons et des œuvres particulières dont on parlera dans le monde entier.

Pour construire le Palais des Soviets, il faut telles conditions, tels délais et telles normes. Il en faut d'autres pour planter une tente. On ne met pas tout dans le même sac.

Pour un poème monumental, on fait appel aux uns.

Pour un bulletin de ciné-télégrammes, c'est à d'autres qu'on fait appel.

Nous ne sommes pas contre les fusils mais pas non plus contre les armements lourds de 420 mm et plus. Pour vaincre, il faut les uns et les autres.

Nous sommes pour la victoire des enthousiastes honnêtes sur les malins, les roublards, les affairistes et les lécheurs de bottes.

Nous sommes pour la victoire de l'esprit de création inventif sur la réédition mercantile du déjà vu.

Nous sommes pour une préparation permanente au combat et non pour les coups de collier dans l'affolement.

C'est ainsi seulement que nous vaincrons.

Dziga VERTOV.

(Journal. *Date probable : décembre 1934.*)
Traduits du russe par Sylviane Mossé et Andrée Robel.

"Réalité" de la dénotation

par Pascal Bonitzer

> « ... *L'opération qui restitue la troisième dimension et se produit dans la « camera oscura » est faite par le truchement d'un appareil (d'une mécanique) qui 1° produit des résultats, 2° disparaît de ce qu'il a produit. Son produit devra donc être lu selon une autre machine que celle de la dioptrique ou la camera oscura : il ne pourra même être lu que par la machine* qui ne sera pas *la camera oscura.* » (Jean-Louis Schéfer.)

On sait que le cinéma se machine, scientifiquement *et* idéologiquement, dans le système figuratif élaboré à partir de la mutation symbolique de la Renaissance, système clôturé et déconstruit à la fin du XIXe siècle. Pris dans cette clôture historique, et produit comme appendice, prolongement (prolongation) de ce système, l'appareil idéologique cinématographique, en devenant une machine à fictions et par là même une industrie à grande échelle, n'en subit pas moins avec quelques années de retard le contrecoup de la révolution symbolique qui s'opère dans les arts plastiques.

Il serait erroné de penser la figuration filmique prisonnière du cube scénographique de la Renaissance, quand bien même elle en reste (au moins par sa base photogrammatique) largement tributaire. Si la caméra mobile peut être considérée comme un perfectionnement de la liberté imaginaire prodiguée par l'écran-miroir au sujet oculaire (au spectateur — cf. J.-L. Baudry, *Effets idéologiques produits par l'appareil de base*, Cinéthique 7/8), et comme une extension de la scène perspective grâce au support de la diachronie du film, en revanche une invention comme celle du gros plan p. ex., dans une économie de montage, inaugure une discontinuité plastique qui fracture irréversiblement le *cube imaginaire*. Et cela, bien que l'économie « narrative » du cinéma ait strictement limité son usage, et l'ait réinvesti dans la scène perspective comme instrument du temps descriptif ou dramatique.

La notion même de gros plan pourrait cependant démontrer la domination du modèle scénographique classique, et de l'idéologie qui lui est liée, sur le cinéma : elle relève en effet, comme l'ensemble de la classification technique des grosseurs de plan (dont on n'a jamais interrogé, au niveau idéologique, la formulation), d'un ordonnancement métaphysique de la partie au tout (1) — le « corps humain », pensé sur le modèle spéculaire de la Renaissance, constituant le milieu, le centre, la charnière et l'instance juridique de séparation du « tout » physique et de ses parties, le support diagonal du tout : cf. le dessin de Vinci, emblème aujourd'hui de l'agence Manpower.

La définition du « gros plan », pas tout à fait indépendamment de son rôle dans la pratique cinématographique (chez Eisenstein, ou chez Godard) pose donc cette question théorique : quel est le statut du *fragment ?* question qui ne se limite pas, on s'en doute, à quelques éléments de la pratique cinématographique, mais concerne l'espace filmique dans sa généralité : détruite ou perdue la hiérarchie scénographique qui définit a priori les grosseurs de plan en fonction d'un modèle normatif (anthropocentrique), d'un centrement topologique imaginaire, le « fragment » cesse de pouvoir être rangé dans un « tout » idéologique (et proprement théologique) et vient marquer de son manque toutes les unités théoriques d'articulation du film.

Ainsi le plan, p. ex. Quelle est sa pertinence en tant qu'unité théorique d'articulation ? La question s'était déjà posée il y a quelques années (cf. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma,* I, p. 156), à propos du

---

(1) « *Même le « plan » le plus partiel et le plus fragmentaire (c'est-à-dire ce que les gens de cinéma appellent le* gros plan) *présente encore un morceau complet de réalité. Le gros plan n'est qu'un plan plus gros que les autres.* » (*Ch. Metz,* Essais sur la signification..., *p.* 117). *Des qualificatifs tels que « partiel », « fragmentaire », se réfèrent toujours implicitement* (et, *en ce qui concerne les grosseurs de plan, pratiquement jamais autrement*) *à un point de vue idéal qui embrasserait la « totalité » de l'espace, ce qui n'a évidemment de sens que théologique. Même Eisenstein, qui a pourtant pensé le fragment dans son interaction dynamique avec d'autres « fragments », n'a pu éviter de concevoir à la fin de l'histoire filmique « une image totale où viennent se ranger les éléments fragmentaires »* (Réflexions d'un cinéaste ; *cité par Sylvie Pierre in* Eléments pour une théorie du photogramme, *Cahiers 226-27*), *c'est-à-dire une résorption de l'hétérogène. Disons que c'est en tant que le gros plan* s'indique *comme fragment qu'il a une fonction nécessairement marginale dans la scénographie dominante — à quoi il faut ajouter qu'il* perd *ce caractère de fragment dans un cas bien précis : lorsque son contenu est un* visage. *Or c'est sa fonction la plus habituelle. Le visage, en Occident, n'est pas conçu comme un fragment, mais comme une unité, voire comme le symbole et l'étendard de l'unité du corps. En ce sens, le gros plan serait le sommet d'une pyramide scénographique* (*ayant pour « base » le plan d'ensemble*) *dont le support vertical, la « colonne vertébrale » si l'on peut dire, serait le corps humain spécularisé.*

Précisons qu'il est fait référence à des travaux déjà anciens de Ch. Metz, sur lesquels il revient dans son livre à paraître.

« plan-séquence ». Mitry avait refusé cette notion en posant qu'un tel « plan » était en fait une prise en continuité composée de *plusieurs* plans définis par les mouvements d'appareil. Le « plan-séquence » était donc refusé au nom de la classification normative des grosseurs de plans. Metz a repris, en l'affinant, ce point de vue. Mais si cette classification est remise en cause comme relevant d'un arbitraire idéologique ?

Il ne s'agit bien entendu pas d'effacer d'un coup un système de différences sans lequel aucun film ne pourrait peut-être être lu, sinon fabriqué (on sait que la profondeur de champ avait déjà pas mal compliqué les désignations, je renvoie sur ce point au texte de Jean-Louis Comolli dans ce numéro). Il est cependant nécessaire d'en indiquer la surdétermination idéologique, le modèle historique.

Le film n'est pas le tout dont le plan serait une partie, pour la raison que l'objet « film » est à constituer théoriquement, sauf à s'en remettre à une conception empirique dont on sait quelles sont les retombées dans le champ de la critique cinématographique : et le « film » ne saurait être constitué théoriquement (i.e. sémiotiquement) comme une totalité close, comme un tout, « puisqu'il n'y a pas de tout. Puisqu'il n'y a pas de tout, rien n'est tout » (Lacan, Scilicet 2/3), ce qui veut dire que le film ne peut être pensé, aujourd'hui, que dans la fracture de ses unités de définition : la séquence, le plan, le motif, le syntagme, le photogramme... C'est-à-dire dans sa fragmentation et dans ses fragments. Le geste sémiotique en a été amorcé par Roland Barthes (« le photogramme... n'est pas une pincée prélevée chimiquement dans la substance du film, mais plutôt la trace d'une *distribution* supérieure des traits dont le film vécu, coulé, animé, ne serait en somme qu'un texte, parmi d'autres. Le photogramme est alors fragment d'un second texte *dont l'être n'excède jamais le fragment ;* film et photogramme se retrouvent dans un rapport de palimpseste, sans qu'on puisse dire que l'un est le *dessus* de l'autre ou que l'un est *extrait* de l'autre ») : à partir du photogramme et d'Eisenstein, donc, et ce n'est pas un hasard.

La notion même de « fragment » est reprise par Barthes du texte d'Eisenstein (*La non-indifférente nature,* Cahiers, 218) ; dans le « montage audio-visuel », le « centre de gravité » (= le moteur dialectique de la fiction) n'est plus défini, comme dans le muet, par « le choc entre les fragments » mais par « l'accentuation à l'intérieur du fragment » (= l'effet de choc ou de décrochement « dans le plan », « dans les éléments inclus dans l'image elle-même »). Autrement dit, c'est la dynamique (la dialectique) du montage qui d'une part fonde le « fragment » comme tel et *en même temps* l'excède ou le re-fragmente dans la production des effets de sens. Il y a là, chez S.M.E., à travers cette notion de fragment, une première approximation de la signifiance, du texte comme excès de la représentation (« Dialectique sans unité simple : les blocs hétérogènes de signifiants ont désormais pour fonction de laisser lire leur épaisseur contrariée, les jonctions et les disjonctions qui les annulent et les multiplient. Ce procès, parallèle à celui que l'inconscient impose, a pour nécessité — comme toute phase historique critique — une épreuve, un morcellement, une réévaluation de signifiés différenciés. » Ph. Sollers, *La boca obra,* Tel Quel 43).

La pensée d'Eisenstein, en général, va dans le sens de la fracture de la scène représentative, singulièrement de la fracture du cube scénographique occidental. Par exemple dans *Hors-cadre* (Cahiers 215) : « ... L'une des méthodes d'enseignement du dessin à l'école japonaise est à ce point cinématographique. Notre méthode d'apprendre le dessin : on prend une feuille de papier russe ordinaire, à quatre angles. Et l'on y fourre, le plus souvent sans même escompter les marges (les bords se graissent à force du labeur appliqué !) une ennuyeuse cariatide, un vaniteux chapiteau corinthien ou un Dante en plâtre... Les Japonais agissent de façon inverse. Voici une branche de cerisier, ou un paysage avec voiliers. Dans cet ensemble l'élève découpe en carré, ou en rond, ou en rectangle son unité compositionnelle. Choisit son cadrage !... » Ce que la scénographie occidentale forclôt, c'est donc la *coupure* d'où s'instaure la représentation. C'est cette coupure qui fait retour sous la forme hallucinatoire de l' « impression de réalité » qui obsède sa figuration. Et d'une tout autre manière, historiquement, dans sa subversion dialectique à partir de sa dispersion fragmentale, de sa dissémination.

Compte tenu de cette coupure et de cette fragmentation (le fragment, c'est le *signifiant* comme effet d'une coupure, d'une dé-cision textuelle déplaçant le sens, « une pierre pulvérisée dans les nappes étagées du volume d'ensemble », pour reprendre Sollers, op. cit.), il faut poser la limite de pertinence d'une syntagmatique des grandes unités filmiques (2), et plus généralement d'un cinéma de la dénotation (au sens metzien), dans la mesure où la dénotation, se soutenant du leurre « analogique » (même codé), a pour effet de contraindre le film et sa lecture à un niveau sémantique transcendantal qui serait le « langage cinématographique » s'articulant de sa fonction narrative, et de « condamner » ainsi la connotation au rôle de supplément « artistique », de redondance expressive (« Mais la littérature et le cinéma sont par nature condamnés à la *connotation,* puisque la dénotation vient toujours *avant* leur entreprise artistique, en ce sens

(2) *Le fondement empirique de la grande syntagmatique, explicite chez Metz (« Pour déterminer le nombre et la nature des grands* types *syntagmatiques en usage dans le cinéma actuel, il faut s'appuyer au départ sur des observations courantes (existence de la « scène », de la « séquence », du « montage alterné », etc.) ainsi que sur certaines analyses en quelque sorte présémiologiques des critiques, historiens et théoriciens du cinéma... ») reconduit l'illusion d'autonomie du texte en privilégiant la linéarité, le « vécu », le « coulé », c'est-à-dire le plan diachronique où se redoublent les effets de dénotation (« Il est clair cependant que l' « autonomie » des segments autonomes eux-mêmes n'est pas de l'*indépendance, *puisque chacun d'eux ne prend son sens* définitif *que par rapport au film dans son ensemble, ce dernier étant le* syntagme maximum *du cinéma »* Essais... ; *p.* 125 — *« définitif » est souligné par moi*).

que « avant » la littérature, la dénotation est assurée par l'*idiome*. « Avant » le cinéma-art, elle est assurée : 1° par l'analogie perceptive ; 2° par le cinéma-langage, lequel porte en lui un code partiel de dénotation (issu d'ailleurs d'anciennes recherches de connotation) ». Ch. Metz, *Essais sur la signification...*, p. 80).

Ce leurre « analogique » (naturalisation de l'image) qui a marqué la figuration occidentale depuis le Cinquecento, se trouve redoublé d'une façon spécifique avec le cinéma, 1° par la reproduction en continuité du mouvement des figures déjà produites « sans intervention humaine » (il s'agit bien d'une machinerie du leurre, et le nier revient à s'aveugler) et 2° dans l'économie « classique » du cinéma, surtout américain, encore massivement dominante bien qu'exténuée, par la soudure des articulations diachroniques, vouées à une fonction essentiellement narrative et donc à s'effacer comme telles au bénéfice d'une fluidité du récit — celui-ci dès lors valorisé, doté de cette plus-value spécifique qu'est « l'impression de réalité » (Bazin : « On peut classer, sinon hiérarchiser, les styles cinématographiques en fonction du gain de réalité qu'ils représensent. » *Qu'est-ce que le cinéma ?*, IV, p. 22). L'aventure diachronique des figures en régime de narration fournirait ainsi la « preuve », une double preuve, de la « ressemblance », de la « fidélité » (de la fiabilité) *profondes* (ontologiques) de la figuration filmique au « réel », ce « réel », lui, ne faisant évidemment pas problème (3).

Ce qui se trouve là occulté, c'est la réalité idéologique/symbolique de l'effet « spontané » de reconnaissance suscité par la production mécanique d'un certain type de figuration, l'appareil de production « disparaissant de ce qu'il a produit », l'*œil* du sujet/spectateur venant alors s'y substituer, bouclant ainsi la scène imaginaire. Or cet effet de reconnaissance, et cette scène imaginaire, qui sont purement idéologiques, se trouvent littéralement *consacrés* par la « scientificité » d'une sémiologie instaurant à l'origine du texte filmique (et plus généralement du texte figuratif, dont le premier « fait partie », ce qui ne va d'ailleurs pas absolument de soi) un niveau purement dénoté ; même s'il est admis que, dans tout film concret, il n'existe pas de « pure » dénotation, celle-ci est postulée a priori comme fondement d'intelligibilité dans une structure communicative. On ne peut ici que répéter avec Jean-Louis Schéfer (*Scénographie d'un tableau*, Seuil) que la dénotation ne peut être conçue comme une simple désignation en tant que celle-ci, dans la structure représentative *et comme* structure représentative, *implicite* nécessairement un procès systématique de *définition*. « Ce qu'il convient donc de reconsidérer en l'occurence... c'est l'idée d'une antériorité chronologique, méthodologique, ou logique, du dénoté dans le discours : c'est une notion qui a sans doute sa fertilité dans une certaine linguistique d'un saussurisme un peu rigide mais qui entraîne ici, à travers tout un réseau de simplifications, une réduction absolue du statut de l'image en tant que texte » (op. cit.).

(3) *Autrement dit, la narration fonctionne comme un leurre (parfois explicitement : ainsi* Young Mr. Lincoln).

Sans doute est-il impossible, à l'amorce d'une lecture, de se passer des effets de dénotation, en tant que s'y opère une désignation (« un chat », p. ex.). Un « plan de chat » — à supposer qu'on puisse parler ainsi — ne saurait se traduire, se monnayer intégralement dans un énoncé linguistique du type « voici un chat », il n'en désigne pas moins, à une lecture « immédiate », comme sujet d'énoncé « un chat » (c'est-à-dire : d'abord pas un chien, ni un rat). Partant de cette évidence, on en profite généralement pour censurer toute dynamique non-linéaire du film (ce pourquoi Eisenstein et Vertov ont beaucoup à nous apprendre) et a fortiori toute lecture non assujettie à la diachronie, toute lecture qui ne redoublerait pas servilement la narration comme dernière instance de lisibilité. Or un « plan de chat » n'a évidemment de *sens*, si l'on donne à ce mot une signification active, que transversalement, ou si l'on veut diagonalement (ou pour employer le terme d'Eisenstein *verticalement*) à cet effet de désignation. Dans le passage *transformationnel* de la désignation à la définition, qui constitue si l'on veut le moment de la lecture (mais la plupart des films sont faits pour barrer ce moment) la dénotation se perd *et en même temps se constitue* (il faut penser l'économie de cette perte et de cet engendrement) en connotations actualisées, c'est-à-dire dans le dépli de la surdétermination signifiante du « désigné ».

On remarquera pour finir que l'institution d'un plan a priori de dénotation dans le film est liée sémiotiquement à la prééminence accordée, dans une structure « formellement » hétérogène comme l'est le film, au niveau de la *figuration* (par rapport à celui du son p. ex.). C'est l'idéologie surdéterminant cette prééminence que « renverse » (avec tout ce que cela implique comme problèmes, quant à une pratique matérialiste *dialectique* du cinéma) le « groupe Dziga Vertov », notamment dans *Vent d'Est* et *Pravda :* et ce aux fins d'une lecture politique, se substituant aux fantasmes de politisation si commodes aujourd'hui dans les films pour en faire « passer » la fiction. Cela ne veut nullement dire que, d'une part, la lecture que suscitent les films du groupe D.V. n'est pas fantasmatique, ni que, d'autre part, il existe une lecture fantasmatique et une qui ne l'est pas : dans la mesure où l'image implique le fantasme, il existe au moins deux types de lecture antagonistes (dont les enjeux sont antagonistes), 1° une lecture paralysée dans la scène spéculaire, au cinéma soumise aux effets de jouissance de la scansion dramatique, bloquée dans la narration, 2° une lecture diagonale à la surface de représentation, dépliant le texte de ses surdéterminations dans un espace fictif (et donc *aussi* fantasmatique, *mais* non clos, sans fin déplacé par fracture ou fission de sa scène, espace *stratégique*), sur une autre scène, scène économique travaillée par l'histoire.

Et une telle « lecture » ne saurait se produire seulement sur le papier, mais aussi, par exemple, en l'espèce d'une pratique du cinéma. Pratique matérialiste, dont les jalons, au moins, sont posés. (A suivre)

Pascal BONITZER.

Notes pour une théorie de la représentation

par Jean-Pierre Oudart

(Ce texte prend la suite de « L'effet de réel », paru dans notre n° 228.)

1 Rappels et propositions

Déconstruire aujourd'hui le système de la représentation que nous décrirons maintenant sommairement comme une figuration se référant à un objet réel, contemporain du producteur de la figuration, vu par lui, et inscrivant ses figurants comme étant là, regardés par et regardant le spectateur lorsqu'il s'agit de figurants humains, au moyen d'un dispositif scénique dont nous avions précédemment indiqué le processus de transformation entre le Quattrocento et la fin du XIXe siècle, implique que ce système ait été replacé dans le cadre historique de sa production. Faute de cela, risquerait fort de persister une confusion qui pèse aujourd'hui lourd sur la théorie cinématographique, entre des systèmes figuratifs très différents mais dont le commun dénominateur est qu'ils comportent tous un dispositif scénique (qui ne se réfère d'ailleurs pas toujours à une scène théâtrale) qui produit, mais peut-être uniquement *pour un spectateur actuel,* ce que nous avons nommé un effet de réel, c'est-à-dire qui institue leurs figurants, à quelque objet réel ou imaginaire qu'ils se réfèrent, comme étant là au regard d'un spectateur lui-même institué comme le metteur en scène d'un fantasme dont ces figurants constitueraient les objets. Il convient d'insister sur le fait que cette *interpellation* actuelle, par de tels dispositifs figuratifs, du sujet en metteur en scène, cette institution d'un imaginaire comme réel, sont le fait, réactivé par le cinéma, d'une persistance des effets idéologiques du système de la représentation dont l'ultime effet de leurre est de susciter aujourd'hui cet amalgame entre des systèmes figuratifs encore une fois historiquement, idéologiquement et socialement différemment déterminés.

La déconstruction des opérations de production de *l'effet de réel,* replacées dans le cadre des différents systèmes figuratifs dans lesquels ils ont été inscrits, permettra peut-être de comprendre pourquoi, abhorré ou fétichisé, l'effet de réel constitue aujourd'hui, dans le champ de la théorie cinématographique, la tache aveugle de son discours, lorsqu'auront été dégagés les rapports entre l'inscription de cet effet et les modalités d'interpellation du spectateur par le film comme par le tableau. Dans notre précédent texte, nous avions posé théoriquement une distinction entre *effet de production* et *effet de sens,* et défini l'effet de réel comme l'effet d'inscription des figurants picturaux dans un cadre scénique, autrement dit comme *l'effet de production d'un système figuratif scénique.* Cet effet de production des systèmes figuratifs qui se sont succédés entre le Moyen Age et le XIXe siècle est *ce qui a déterminé les conditions de lisibilité de leur discours.* Il s'est trouvé en fait réinscrit, d'une manière répétitive et relativement figée, comme le *non-vu* de ces systèmes successifs, dans la mesure où, conditionnant une visibilité qui était elle-même fonction de la détermination idéologique et sociale de la figuration, sa propre détermination idéologique et sociale est restée inconsciente. Cependant, le fait qui permet d'instituer une coupure entre la représentation telle que nous l'avons décrite et les autres systèmes est que l'institution de cette représentation consiste non seulement en l'avènement d'une figuration à référents réels et actuels, privilégiée par la Bourgeoisie par rapport à toutes celles qui l'avaient précédée ou lui étaient encore contemporaines (les figurations religieuses et mythologiques par exemple), mais aussi en une transformation, idéologiquement et socialement surdéterminée, du dispositif scénique des systèmes figuratifs qui l'avaient précédée, opérée sur le mode du *refoulement du dispositif scénique de la figuration.* Le système de la représentation ne consiste nullement en l'adjonction d'un spectateur à une scène qui lui aurait préexisté. Ou, plus précisément, d'un discours figuratif religieux inscrit dans un dispositif tel que par exemple celui de Giotto, à un tableau profane comme « Les Ménines » de Vélasquez, la scène est apparemment restée la même, mais les acteurs et les spectateurs ont changé. Ce ne sont plus les mêmes acteurs qui interpellent les mêmes spectateurs. Et c'est dans cette transformation invisible

mais cependant lourde de déterminations idéologiques et sociales, c'est dans la substitution de figures de personnages réels, contemporains du peintre, à des figurants incarnant des figures religieuses, que s'est produite et que doit être repérée la mise en place du dispositif proprement fantasmatique de la représentation. Produisant en effet ses figures comme réelles, au moyen apparemment du même effet de réel que les peintres du Moyen Age, Vélasquez inscrit dans son tableau la trace de leur vision réelle, inscrit ses figures comme étant réellement vues dans une fiction iconique dans laquelle est impliqué le spectateur à qui ces figures s'adressent, produisant un *effet d'assertion* qui persistera jusqu'à la fin du XIXe siècle. Cette structure assertive du discours du peintre a donc été produite par la réinscription du dispositif scénique de la peinture religieuse médiévale, et de la syntaxe de son discours (les rapports de regard des « scènes » de Giotto par exemple). Mais ses figurants représentent désormais des personnages contemporains du peintre, impliqués avec lui dans *un rapport social* qui, dans « Les Ménines », a été directement inscrit dans sa scène, et dont l'inscription donne peut-être la clé de la transformation qui s'est opérée, lors de l'avènement de la représentation, dans le dispositif scénique des tableaux: les figurants s'inclinent devant un maître à qui ils signifient son autorité, et qui occupe, dans le dispositif nouveau de la scène, dans le fantasme de la représentation, *la place même du peintre réel à son travail, devant sa toile.* Le discours social du tableau, le Roi prenant la place du peintre, Vélasquez se fantasmant dans le rôle du Roi, décrit très exactement le statut qui sera désormais accordé à la figuration, celle d'*un semblant de réalité produit par le refoulement de tout discours énoncé sur les rapports sociaux de production dans lesquels cette production figurative était inscrite. Le propre de la représentation bourgeoise sera de produire ses figures comme réelles au regard d'un sujet censé ne rien savoir des rapports de production dans lesquels le produit pictural sera inscrit comme tous les autres produits.* Cette opération consistera en *le refoulement de l'effet de production,* de la trace *métonymique* de l'inscription de la figure dans un dispositif scénique, par la *métaphore* du spectacle (dans le tableau de Vélasquez : le reflet-l'œil-l'œil du Roi, du peintre, du spectateur). La production de cette métaphore, dont nous étudierons à la fin de ce texte les déterminations idéologiques et sociales plus en détail, déterminera elle-même l'escamotage, devenu de règle après la Renaissance, du dispositif scénique inscrit dans la figuration.

II Sur l'idéologie

a) Que l'avènement de la représentation, c'est-à-dire d'un système figuratif se référant exclusivement à des objets réels et contemporains du peintre, implique une transformation à la fois du statut du producteur de la figuration et de son produit, du peintre et du tableau, devrait pouvoir être théorisé dans le cadre général d'une étude de la transformation de la société médiévale et de l'avènement de la Bourgeoisie et de son idéologie. Nous n'en indiquerons ici que les repères qui nous paraissent nécessaires à ce présent travail, en partant d'une distinction du *symbole* et du *signe,* déjà faite par Julia Kristeva, que nous essayerons de ne pas abstraire de leurs déterminations économiques et idéologiques. Nous désignerons par symbole d'abord *l'objet dont se règle la pratique du sacrifice religieux;* par signe *l'objet dont se règle la négociation des produits économiques.*

Le *symbole* est impliqué dans les pratiques sociales médiévales par l'institution d'une *Dette* qui régit les rapports hiérarchiques des groupes sociaux, le *signe* dans les rapports sociaux qui sont instaurés au sein de la société médiévale, par les activités commerçantes de la Bourgeoisie.

b) La Dette qui lie la paysannerie aux seigneurs constitue la référence sociologique majeure du symbole, comme d'une manière homologue, celle qui lie le sujet théologique au créateur en constitue la référence religieuse. La structure de la société médiévale s'inscrit et se pense sur le mode de ce rapport théologique de la créature endettée envers le créateur, et du créateur envers la créature, cette réversibilité n'étant que l'effet inversé de la conception de la filiation divine du sujet: la Dette au Père réinscrit la Dette du Père, le thème du Fils sacrifié comme le symbole de la Dette du Père à ses créatures était déjà impliqué par la conception du Père comme cause de l'avènement symbolique du sujet. Le thème du Père se devant à ses créatures constitue l'effet de l'inscription du Père (du signifiant Père) comme l'unique garant de l'identité du sujet, de la même manière que l'institution sociale de la Dette économique (parallèle à celle du sacrifice religieux), inscrit l'assujettissement du sujet à sa Loi, et surdétermine des rapports sociaux de production qui vont se trouver en suite *oblitérés* par la Bourgeoisie. L'important est de repérer, dans la production et les transformations successives du discours de la Bourgeoisie avant et après sa prise de pouvoir, *l'opération politique et économique du refoulement de l'institution de la Dette médiévale.*

c) L'avènement du discours de la Bourgeoisie consiste en la production d'une *position subjective,* qui ne peut se comprendre, historiquement, que par l'*exclusion* de la Bourgeoisie de la structure sociale médiévale, et par le fait qu'avant sa prise de pouvoir (c'est-à-dire avant l'avènement de son idéologie politique), elle avait déjà produit, de par ses activités commerçantes, l'amorce de la structure de son discours, *dont elle avait accumulé les signifiants,* en valorisant les équivalents-argent des marchandises (*signes,* au sens où Lacan définit ce terme, ce qui implique d'ailleurs qu'une théorie du signe ne puisse que s'inscrire dans le cadre d'une théorie de la représentation). Avant sa prise de pouvoir politique, ces signes se trouvent inscrits dans une première version théologico-monétaire de son idéologie, en tant que signifiants de l'exclusion de cette classe sociale de la société médiévale à son déclin, sur un mode qu'on pourrait qualifier *d'hystérique*

en ceci qu'y fait directement saillie l'*effet de sa coupure symbolique* (au sens lacanien), *le signifiant de la plus-value monétaire qui désigne le capitaliste comme élu solitaire de Dieu, exclu d'une société dont il n'est pas encore le maître.* On peut dire que la transformation du discours de la Bourgeoisie s'est opérée dans le sens hystérie-maîtrise lors de son avènement politique proprement dit, par exemple dans le discours de la Révolution française, la Déclaration des Droits de l'Homme (« Tous les hommes sont libres et égaux en droit ») ne signifiant rien d'autre, dans le cadre de ce discours idéologique *planificateur,* que l'abolition de l'institution de la Dette médiévale et une institution des *équivalents généraux-hommes* qui fera d'emblée méconnaître à la nouvelle classe dirigeante *la singularité de sa position.* D'où cette *vocation universelle* de la Bourgeoisie, dont Marx s'est étonné, et qu'on pourrait interpréter comme un ratage de l'inscription symbolique de ce sujet, une impossibilité de se concevoir comme un sujet singulier, une impossibilité de concevoir aucune différenciation symbolique des groupes.

d) On peut dire que la particularité du discours du *capitaliste* consiste en un *court-circuit sémantique de sa structure* en ceci qu'il s'agit d'un discours « purement » économique, dont les signifiants monétaires constituent la chaîne majeure ; et amorcer l'explication de ce court-circuit en marquant que la production de sa position subjective a consisté principalement en le re-marquage d'*un système de signes déjà constitué* (les équivalents-argent des marchandises) qui s'est trouvé érigé en signifiant-maître de ce sujet. L'*effet productif* de l'avènement de ce signe comme signifiant maître, c'est-à-dire de la subsomption du sujet « sous » la valeur monétaire, a consisté en la valorisation idéologique de la plus-value argent, c'est-à-dire en un re-marquage de la valeur monétaire qui passera littéralement inaperçu tant que Marx n'aura pas interrogé l'absence, *dans le discours du capitaliste politiquement établi,* de toute indication de sa production et du détournement de la plus-value dans le cadre des rapports de production capitalistes.

L'opération de refoulement, dans le discours du capitaliste politiquement établi, de la plus-value monétaire, après sa valorisation hystérique dans le discours du capitaliste du XVIe siècle, est en fait très exactement homologue de celle du refoulement, dans le discours politique de la Révolution Française, de la Dette médiévale. L'une et l'autre refoulent les rapports sociaux de production institués dans la société médiévale sur un mode théologique.

On pourrait définir ainsi l'idéologie bourgeoise comme *un discours dans lequel un sujet* (le sujet du signifiant, *autrement dit le sujet de la production,* dans la mesure où le signifiant consiste en un produit économique, linguistique, etc.) *a articulé la question de sa propre production, de son avènement symbolique, sur le mode du refoulement,* le propre de la Bourgeoisie, comme Marx encore le remarquait, étant de se concevoir comme anhistorique. (A suivre.)

Jean-Pierre OUDART.





Fellini : “ Les Clowns ”

Bario : Laisse - moi essayer un coup.

Dario : Mais non mon ami. Je vous ai déjà dit que ce n'était pas un jeu pour vous. Il faut être souple, svelte, et vous, vous êtes un sac à patates.

M. Loyal: C'est regrettable mais vous n'êtes qu'un paillasse !

François (Fratellini) : Je suis un paillasse ? Et pour quelle raison ?

M. Loyal : Pour quelle raison ? Parce que vous avez du rouge, du blanc et du noir sur la figure.

François, regardant autour de lui d'un air amusé : Alors, toutes les dames qui ont du noir, du blanc et du rouge sur la figure sont des paillasses !

(Ces deux dialogues sont extraits de l'ouvrage de Tristan Rémy, Entrées clownesques, Editions de l'Arche 1962).

L'homme aux clowns

par Sylvie Pierre

La vie du sujet névrotique d'après Freud est inaugurée (réellement ou fantasmatiquement — théoriquement cela importe peu) par une représentation dont le contenu, apportant à l'enfant un enseignement décisif au sujet de la castration, marquera sa vie imaginaire de son effet structurant, y conditionnera certaines récurrences réglées. Cette représentation ressurgit au cours de l'analyse (souvenir *ou* reconstruction) comme une scène de violence.

Or il semble bien qu'à la fois par sa mise en scène propre et par sa valeur opérationnelle dans la construction du film, la première séquence des *Clowns* présente nettement certaines caractéristiques d'une telle scène, appelée par Freud « primitive » :

1° Il s'agit bien d'une *scène*, d'une représentation où le sujet se trouve impliqué *par son regard* (l'enfant à la fenêtre, fasciné par l'érection de la tente), convoqué à un spectacle qui s'adresse à lui seul (l'enfant entre d'abord seul dans l'enceinte du cirque, où, de la piste, un clin d'œil lui est destiné : il sera ensuite personnellement pris à témoin par un Monsieur Loyal-clown de la qualité d'une des attractions) ;

2° Il s'agit d'une scène de violence. Le spectacle est irrésistible : l'enfant est tiré hors du lit, happé vers la fenêtre, ne pouvant détacher ses yeux de la tente. Son contenu est traumatique : l'enfant ne supporte pas le spectacle des clowns ; effrayé, il éclate en sanglots et doit quitter le cirque.

3° Ce spectacle peut être aussi bien un souvenir qu'une reconstruction imaginaire. Le film prend bien soin de ne pas se prononcer quant à la « réalité » de cette scène qui s'inscrit, quant aux divers « moments » qui la composent, dans une curieuse indétermination du temps fictionnel. On ignore s'il se passe du temps, et combien de temps, entre le moment où, en chemise de nuit, l'enfant ouvre et referme la fenêtre de sa chambre, les deux scènes à l'intérieur du cirque ayant eu lieu *dans cet intervalle*.

4° Cette scène est directement mise en rapport dans la suite du film avec d'autres scènes, d'autres « souvenirs » de Fellini, où interviendra la même structure, la même opératoire imaginaire. A tel point que la séquence des « vrais clowns » du début du film est reliée à celle des « clowns dans la vie » par une intervention en voix off de Fellini lui-même qui donne la première (justifiant ainsi par une sorte de prévision du passé le trauma qu'elle provoque) comme une réminiscence de la seconde — ce qui n'est que très partiellement « vraisemblable », puisqu'il est fait, dans cette dernière, « référence » (cette série de guillemets pour bien souligner que le temps du référent n'est précisément guère convoqué ici) à certains événements dont Fellini n'a pu être le témoin ou l'acteur que bien après ses 3-4 ans. La scène du billard en particulier (l'entrée de la vamp-clown dans le petit café) ne peut que se rapporter à une période déjà avancée de l'expérience sexuelle.

Ce que la construction du film rend donc manifeste ici, c'est que cette scène de clowns n'a fait « de l'effet » que parce qu'elle était destinée à en *refaire* dans un chassé-croisé clownerie → trauma / trauma → clownerie (autrement dit : représentation → réalité / réalité → représentation) indéfiniment répété dans le fantasme fellinien. Cercle de la représentation dont le processus équivaut précisément à celui de la scène primitive dans son efficacité par rapport à l'imaginaire du sujet.

Le film donne-t-il cependant le droit d'aller plus loin ? Plutôt qu'à la scène primitive proprement dite, il semble qu'on n'assiste ici qu'à l'une de ses réactivations imaginaires dont les signifiants ne la représentent, elle et son contenu, que sous une forme métaphorique déjà très élaborée :

— la fenêtre ouverte comme métaphore de la représentation (et métonymie du regard) ;

— l'érection de la tente comme métaphore du phallus ;

— le spectacle de cirque comme représentation métaphorique de la castration.

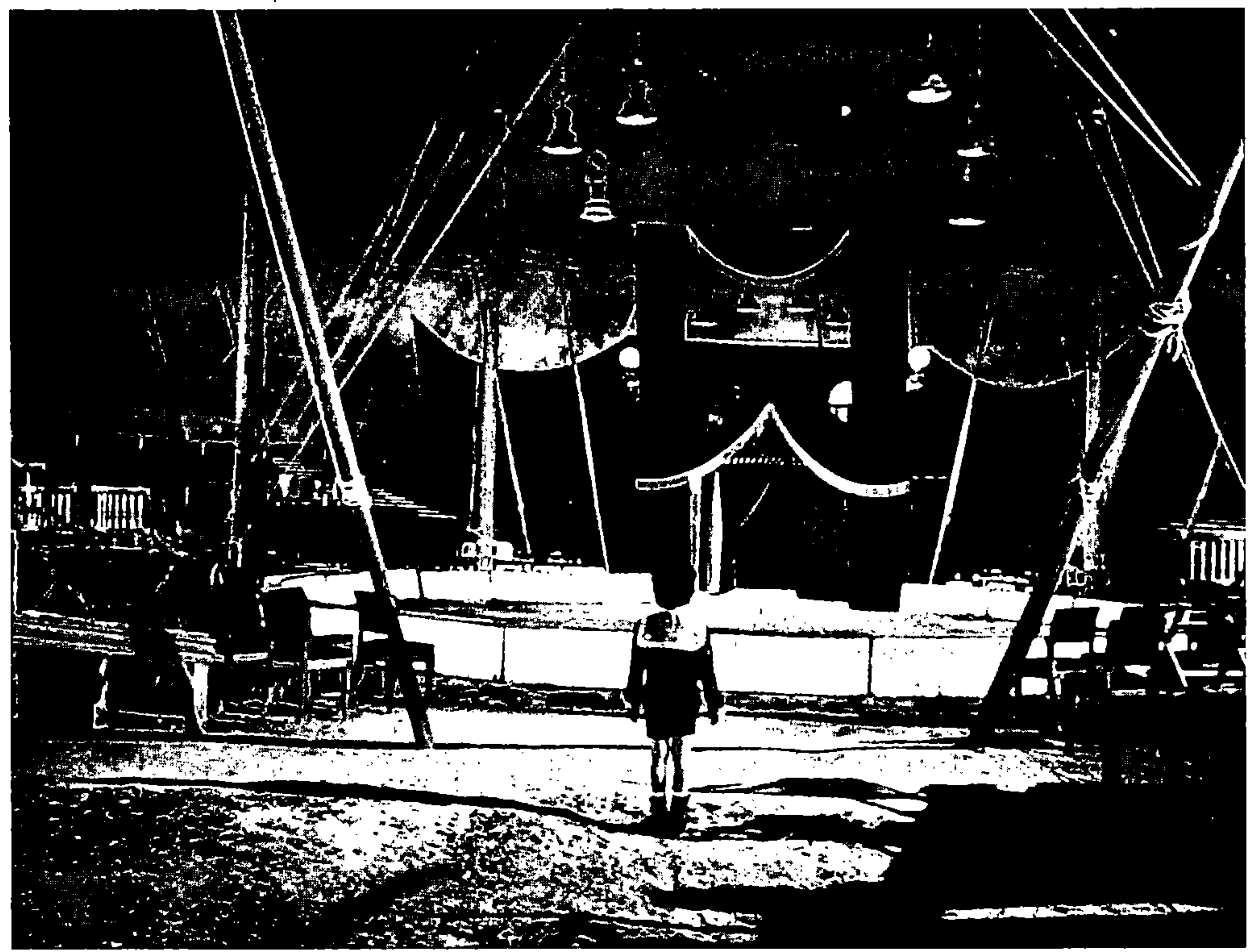
D'où vient qu'on serait tenté d'introduire ici l'équation Fellini (comme sujet névrotique) = l'homme aux clowns — les clowns représentant par rapport à une scène primitive la même réécriture par le fantasme que le rêve des loups pour le patient de Freud. C'est-à-dire que cette *scène des clowns* demanderait à une lecture analytique un travail de remontée régressive dans l'histoire du sujet Fellini ; lecture à laquelle semble nous convier, dans sa cohérence métonymique, toute la chaîne des signifiants de castration dans cette scène des clowns. Qu'on ne nous accuse pas ici de forcer les choses, l'humour de Fellini (1) lui-même s'y étant employé, à mettre en scène successivement :

— un supermâle menacé d'être écrasé par son propre phallus (à moins qu'il ne s'agisse de celui de son père... ou de sa mère) et le rattrapant de justesse dans une collure louche, miteuse ;

— des lutteuses qui se retrouvent face à face après avoir éliminé chacune, en un combat ultra-bref, des mâles qui ne font pas le poids ;

— un fakir enfermé pour quarante jours sans boire ni manger ;

(1) De l'humour de Fellini à en remettre sur les signifiants du sexuel il faudrait préciser ici qu'il remplit une fonction très ambiguë — à l'inverse par exemple de celui de Buñuel qui consiste tranquillement à en inscrire la lettre dans ses films (cf. l'œuf à la coque de *Tristana*) — et s'il y a du surréalisme chez Buñuel c'est bien là qu'il faut le chercher. L'humour de Fellini est plus retors et plus naïf à la fois : il met la lettre en évidence pour empêcher qu'on la voie « trop ». Peut-être même croit-il vraiment de cette manière s'en débarrasser.



Federico Fellini : Les Clowns.

— un couple siamois au formol, androgyne, infra-sexuel, mort-né ;

— des lions (mangeurs d'hommes) ;

— et surtout des clowns, affreux gnomes qui parasitent piteusement de leurs facéties grotesques tout le spectacle, avec leurs monstrueux accessoires à couper, à piquer, à frapper, dont ils se servent offensivement les uns contre les autres. Cette représentation du cirque est entièrement « fantaisiste ». Le vrai cirque n'est pas ainsi : il métaphorise *à la fois* la castration (la mort, l'être mangé ou blessé, la chute, la maladresse, etc.) et le phallus (la performance, la compétence, le risque bravé, etc.), dans une dialectique quasi sérieuse où les interventions de clowns ne font qu'introduire le *troisième terme* de la bouffonnerie.

Le cirque de Fellini — entièrement contaminé par les clowns — n'est plus dialectique, le phallus n'y est plus représenté (pas de trapézistes, pas de dompteurs : rien que des numéros « bidon »), mais seulement la castration — représentation dont le caractère insupportable doit évidemment être conjuré par une *singerie* (et non une mimésis) permanente.

Quant à savoir de quelle manière et selon quelle logique ce cirque/fantasme s'origine à l'angoisse de la castration, c'est ce que le film ne nous donne pas les moyens d'éclaircir, et qu'il ne nous importe *nullement* d'examiner à la lumière d'une hypothétique (et anecdotique) histoire du sujet Fellini.

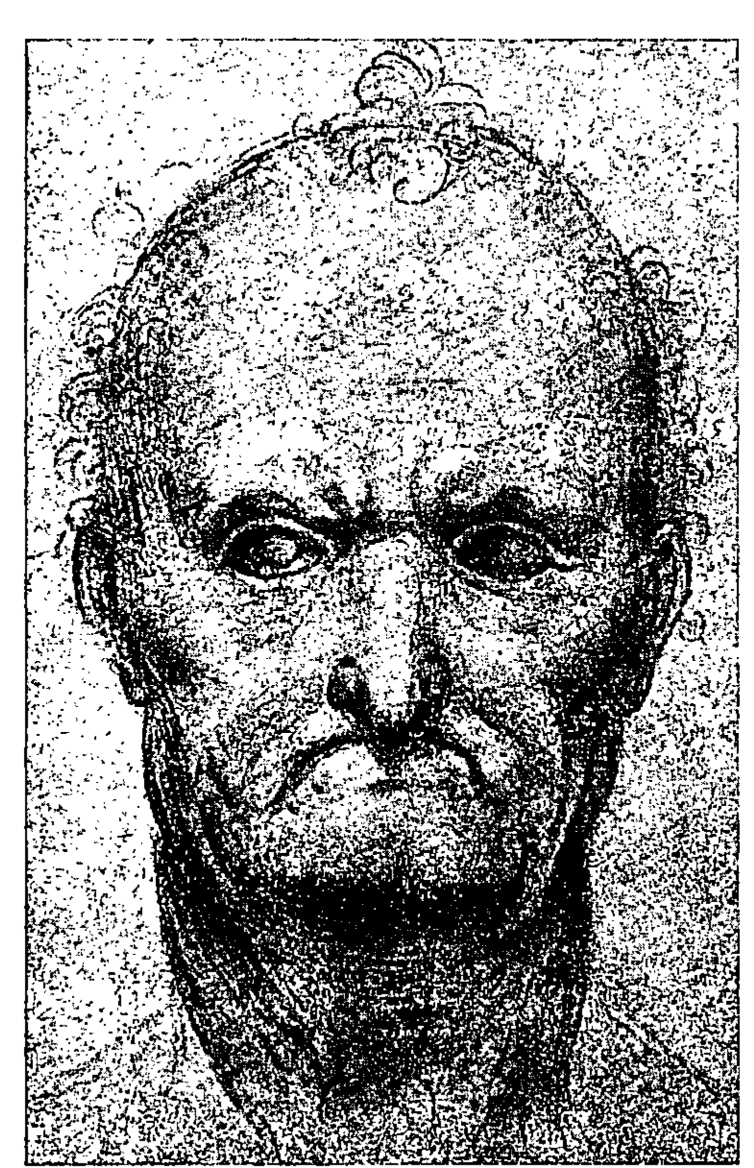
La scène primitive manque ici, barrant l'accès de toute lecture à une vérité du fantasme fellinien, escamotant par son défaut une mise en rapport que le départ du film avait feint d'esquisser (tout comme *l'Edipo Re* de Pasolini) entre vérité du sujet et vérité de l'art.

Or plutôt que d'en être tantalisée ou frustrée, nous pensons que notre lecture au contraire doit s'attacher à cette feinte, à ce « manque de vérité » — non qu'on prétende ici déjouer l'une et combler l'autre : une logique les travaille, les contraint; qui, elle, vaut la peine d'être analysée.

En fait de nous apprendre quelque chose sur son histoire, Fellini consent à nous livrer au début du film une sorte de pâture autobiographique, ou en tout cas son apparence :

— enfant, j'eus la révélation du spectacle par le cirque ;

— ce spectacle me fit de l'effet, le même effet que me faisait la vie, que je voyais, elle aussi, comme un cirque, comme essentiellement clownesque. S'autorisant de cette





Grotesques de Léonard de Vinci.

double confidence, les plus vieilles platitudes de la culture occidentale sur la « nature » de l'artiste et les rapports que sa pratique instaure entre l'imaginaire et le réel auraient *le droit* d'être placées :

— l'artiste est prédestiné à devenir ce qu'il est : c'est la vocation ; celle du pianiste a lieu au concert, il est normal que celle du metteur en scène s'origine au lieu de la représentation. Fellini, c'est d'abord un œil : ce qu'il a, c'est le « sens du spectacle » ;

— l'art c'est la vie et réciproquement ; la vie est un théâtre plein de bruit et de fureur qui ne signifie rien ; les deux spectacles dérisoires de la vie et du cirque se spécularisent.

Discours de la tautologie et du lieu commun qui n'a évidemment pas manqué d'être reconnu comme celui du film, Fellini lui-même, dans ses déclarations, s'étant bien gardé d'en interdire une lecture aussi mystifiée — dont il n'est sans doute pas le dernier aveuglé (cf. l'entretien ci-dessous : thème et variations sur la déclinaison de son identité d'artiste). Quant au film, rien n'empêche non plus de le lire comme discours sur « le monde en général comme clownerie », où ne seraient convoqués que pour une prompte évacuation, comme des calamités universelles, ou lointaines, ou anodines, ou contingentes, le sexe, la politique et l'histoire. Toutes choses dont, sans doute, « il vaut mieux rire que pleurer ». Mais une assertion de ce type n'est audacieuse (cf. Céline, cf. *Charlie Hebdo* dans ses meilleurs moments) que si les larmes sont effectivement près de couler. Ce qui n'est pas le cas ici — qui songerait aujourd'hui, en Italie ou ailleurs, à s'offenser qu'un fasciste (des années 20) soit montré comme un clown à la parade ? — et le moins qu'on pourrait dénoncer, d'un tel discours, c'est son caractère anodin et conciliateur à peu de frais. Mais rien n'autorise non plus à la lettre à y réduire le film, *qui ne requiert en toute rigueur à son fonctionnement et à son rendement, que les signifiants* de la clownerie : les formes, les figures. Essentiellement : fard, masque, accentuation jusqu'au grotesque des *traits* des visages et des corps.

A cet égard le film de Fellini ne fait que s'installer implicitement à une certaine date dans l'acquis récent d'une réécriture de l'histoire de l'art pictural depuis la Renaissance. Au moment où cette histoire, qui avait d'abord été lue, et écrite, comme conquête du réalisme (appétence impérialiste victorieuse vers « le monde » qu'il s'agissait de s'approprier en le confinant dans un contour qu'on voulait appeler « le sien ») suivie d'une déréalisa-

tion progressive à partir de Delacroix, commença (par une valorisation de cette dernière progression) à être relue comme celle d'une démarche d'emblée centripète, « abstraite », libérée de tous comptes à rendre envers la réalité, rendue à la lettre de sa matière figurative.

C'est dans un tel renversement de perspective que l'« exagération » du trait chez Fellini (mais aussi bien chez Léonard de Vinci dans ses grotesques) demande à être lue : non pas comme une assertion descriptive relative au monde, mais comme l'effet d'une *maîtrise artistique* indéfiniment autocontemplée et complaisante à elle-même. Et le clown ici, c'est d'abord cela : de grands gestes, beaucoup de grimaces, une énorme dépense de signes, *pour ne rien dire* — une véritable métaphore de la gratuité figurative. Impossible de le prendre pour autre chose qu'un pur et simple paroxysme de visibilité. A l'inverse de ces éléphants trop gris pour qu'on les confonde jamais avec une fraise des bois, il est trop fardé, lui, trop voyant, pour qu'on puisse jamais le réduire à un quelconque signifié.

Mais la logique du film est telle dans ce jeu auquel son auteur se prétend, au nom de la liberté de l'artiste, tous les droits à disposer du signifiant (linguistique, formel) sans avoir de comptes à rendre du côté du signifié, que « sans le savoir », le film va basculer, par le simple effet *du travail approfondi auquel il s'est obligé sur le signifiant*, vers une recherche qui déborde de beaucoup le cadre théorique et idéologique d'un envers complice de l'art comme expressivité et comme message (la maîtrise gratuite et arbitraire de la matière visible) où il croyait — en toute méconnaissance de cause — s'être cantonné.

Donc une fois mis en place par Fellini l'univers-clown comme vision de l'artiste, le film va consister en un retour sur cet élément dont la récurrence a reçu, de l'aveu explicite des séquences introductives (et implicite de tous les autres films de Fellini), valeur structurale dans le discours fellinien : le clown.

Et la soi-disant enquête sur les clowns (que le film ne cherche d'ailleurs pas une seconde à faire passer pour sérieuse) apparaît avant tout comme une démarche narcissique de Fellini lui-même à la recherche de son propre fantasme. De toutes les manières possibles, elle escamote un véritable discours didactique sur les clowns :

— la fiction d'un reportage en 16 mm sur les clowns est entièrement parodique (équipe entièrement clownesque, caricature particulièrement forcée du « commentaire de documentaire » assumé par une demeurée en mini-jupe, Fellini lui-même en super-clown, etc.). De ce point de vue, *Les Clowns* c'est l'anti-*Amour fou* : le 35 bafouant et expulsant le 16 mm, le cinéma-art réglant ses comptes hargneusement avec le cinéma-vérité sans s'embarrasser de dialectique ;

— l'historien des clowns Tristan Rémy apparaît très fugitivement dans le film, et n'y a pas véritablement son mot à dire ;

— escamotage rapide de la question de l'être social du clown (« Grock et Charlie Rivel, les seuls clowns qui soient devenus riches... ») ;

— occultation du travail du clown : Charlie Rivel, le clown espagnol, pose pourtant la question : « Vous croyez que c'est facile de donner une gifle ? »... « On devrait fonder des écoles pour les clowns. » Mais le film ne *montre* jamais « le clown au travail » ;

— ce qui fait que paradoxalement, ce qui manque le plus dans le film c'est une véritable représentation de clowns. Si l'on excepte le couple cracheur du cirque Orfei, tous les autres numéros de clowns du film sont, soit des reconstitutions pour le film (se référant à de vrais numéros de clowns morts : Béby et Antonet, Footit et Chocolat, les Fratellini...), soit des mises en scène entièrement créées par Fellini (défilé des clowns blancs, enterrement du clown, etc.) ;

— quant au document filmé authentique sur les clowns, à deux reprises il déçoit : le film brûlé sur les Fratellini, le film-fantôme sur Rhum, frustrant à tous les niveaux — muet, trop court, illisible. Naturellement, *il fallait* qu'il en soit ainsi : que le vrai clown s'efface et meure pour qu'apparaisse le clown-fantasme, signifiant majeur du discours fellinien. Ce clown qui, on l'a vu, n'est qu'une représentation de la castration : et c'est bien en tant que tel que l'enquête/fantasme de Fellini va s'attacher à le faire apparaître. La première reconstitution suscitée par l'enquête pose d'emblée le rapport symbolique clown/mort : mais ce qui le représente (ce rapport) c'est moins la mort même du clown, vieux pantin désarticulé qui s'affaisse sur un banc et constitue pour ainsi dire une représentation « insuffisante » de la mort (bien qu'il représente la mort vraie) que le spectacle de Footit et Chocolat lui-même qui, comme dispositif mécanique parfait de la *déception*, constitue la plus pure métaphore de la castration et, par contiguïté avec la mort du clown dans la salle, une métonymie de la mort qui devient en quelque sorte symboliquement plus forte qu'une pure et simple représentation de la mort vraie (laquelle au contraire s'en trouve « affaiblie »).

Ce lien entre la clownerie et la mort au niveau de la représentation (du signifiant) est par ailleurs constant dans le film : par exemple, « les clowns dans la vie » représentent justement toutes les formes de la mort, toutes les figures de la nécrose physique — teint cadavérique du fasciste, chairs bouffies de la matrone ou ratatinées de la religieuse, pâleur de la vamp, nanisme... (On trouverait des exemples similaires parmi les grotesques du *Satyricon*, avec la même implicitation du rapport à la castration.) (2)

L'enquête sur les clowns s'attarde également beaucoup à définir un couple clown, ce qui n'a d'autre effet que de renforcer l'équivalence spectacle de clowns/représentation de la castration :

— le clown blanc est une femme : il porte des vêtements clairs et somptueux, il sait faire la cuisine, il est conformiste et non créateur. Donc il est castré. Mais c'est une femme castratrice par sa supériorité en savoir et compétence sur l'Auguste ;

— l'Auguste est castré parce qu'il a une femme castratrice à côté de laquelle il fait piètre figure. Mais c'est un mâle : un ivrogne qui a le don comique (cf. le numéro du « Gâteau dans le chapeau », où l'antagonisme est très accentué).

Mais à y regarder de plus près, ce dédoublement qu'opère le couple clown suivant la différenciation sexuelle des deux types de représentations liées à l'angoisse de la castration (celle de l'homme ou celle de la femme) n'est pas tellement ce qui requiert d'une attention spéciale Fellini ici. Mais bien plutôt *le clown en général* en sa qualité d'objet de spectacle, fétichisé par ses accessoires, et affecté comme tel d'une passivité entièrement féminine. Car ce qui intéresse le fantasme fellinien c'est que le clown soit de toute façon castré.

D'où vient qu'il importe si peu à Fellini de montrer le travail du clown : la femme fétiche ne doit pas travailler (A suivre). — Sylvie PIERRE.

(2) Sur l'équivalence clown/mort, voir l'article de Jean-Louis Comolli, « La Mort-Clown », *Quinzaine Littéraire*, n° 115.

Entretien avec Federico Fellini

Nous publions ici quelques extraits d'un entretien avec Federico Fellini à paraître dans le numéro spécial consacré à ce cinéaste par la revue « L'Arc ». Ces propos sont à lire en rapport avec l'article de Sylvie Pierre (pages précédentes).

QUESTION *Quelle était votre idée de départ lorsque vous avez décidé de tourner un film sur les clowns ?*

FELLINI Mon idée de départ fut le contrat que j'avais signé.

Pour les gens qui vivent dans l'imaginaire, ce ne sont pas les sujets qui manquent. Chercher le moment précis où se décide l'inspiration, c'est se poser un faux problème. La fantaisie nous submerge de suggestions, ceci à tout moment et dans toutes les directions. Ce qu'il faut, pour donner une forme précise à cette fantaisie, c'est trouver un prétexte quelconque : se créer des liens avec la réalité matérielle. J'ai besoin d'un prétexte brutal. Sans quoi je ne donnerais jamais une forme concrète à mes idées : je ne ferais rien. En ce sens, la signature d'un contrat est un prétexte très fort. La pesanteur du quotidien, les nécessités d'ordre matériel donnent une colonne vertébrale à des projets qui sans cela resteraient amorphes. Je suis un artiste, c'est-à-dire que ma psychologie est celle de l'enfant qui, pour travailler, doit y être obligé. Quitte à retrouver sa liberté au sein de cette obligation et de ces contraintes.

QUESTION *Cela pose tout le problème de vos relations avec les producteurs. Dans quelle mesure ces derniers conditionnent-ils votre travail ?*

FELLINI J'ai toujours eu beaucoup de chance, de ce point de vue. Aucun producteur n'a jamais conditionné mon travail et j'ai toujours fait ce que je voulais. Je lutte pour créer des conditions telles que je puisse travailler en paix. Cela tient probablement à mon égotisme : si je ne peux pas faire ce que je veux, je préfère ne rien faire. Cela dit, cette lutte même m'aide à faire du film ce qu'il est. Sans elle il serait différent et, dans la plupart des cas, moins bon. La bêtise et la médiocrité des producteurs m'ont aidé, en fin de compte, à prendre conscience de la nature de mon travail, à trouver une sorte d'équilibre sans lequel je me serais abandonné à l'idéalisme, à la méconnaissance des problèmes pratiques, quotidiens, banals, qui sont la réalité du cinéma, de tout art et de toute chose.

On aurait tort de croire que le principe de la production est une donnée récente et ne concerne que le cinéma. En fait, les producteurs (qu'ils se soient appelés mécènes ou commanditaires) ont toujours existé. Voyez dans quelles conditions s'est faite la Sixtine : « Si tu ne la fais pas je te coupe les mains ! » Là le prétexte était très fort ! Les Médicis, les Borgia, étaient des producteurs. Et l'artiste, au fond, s'accommode assez bien de cela. Il a un caractère enfantin et il a besoin de cette autorité despotique. Même si par la suite il s'en joue, dans l'exercice de son art.

QUESTION *Mis à part le contrat, il doit cependant y avoir une idée-force, ou une sensation-force (une couleur, un parfum) à l'origine d'un film. Vous savez que Flaubert disait, à propos de* Madame Bovary *qu'il avait voulu faire quelque chose qui évoque les moisissures, le gris. Ne vous sentez-vous jamais guidé par des mobiles de ce genre ?*

FELLINI Vous savez, dire de telles choses, c'est un peu faire des boutades à l'intention des journalistes ! Cela donne un ton très alerte aux interviews mais cela n'exprime pas vraiment la réalité de l'opération artistique. Il est vrai que le premier contact avec un film peut se trouver dans l'évocation d'un parfum ou d'une forme. Mais on ne peut pas réduire un ensemble souvent très complexe à cette traduction fugitive. Oui, *Madame Bovary*, c'est le gris, mais *Madame Bovary* cela fait quatre cents pages et c'est beaucoup d'autres choses. Pour *Les Clowns* (mais je ne puis exprimer cela qu'une fois le film achevé) mon idée de départ s'est aussitôt confondue avec le travail préparatoire auquel je me livrais. Pour un film avec des clowns, j'ai dû me documenter sur eux. Je ne pouvais pas me suffire de mes souvenirs ou de mes nostalgies. Peu à peu le film s'est construit sur ces trois éléments : mes souvenirs, le documentaire (qui s'est intégré au film lui-même) et une succession de « numéros » en forme d'allégorie sur la mort du clown.

QUESTION *Qui sont les acteurs des* Clowns *?*

FELLINI Ce ne sont pas de véritables acteurs. Ce sont des comédiens comme ceux qui, avant la dernière guerre mondiale, interprétaient des sketches pendant les entractes.

A cette époque c'était un genre très à la mode qui a désormais presque disparu. J'ai eu beaucoup de peine à trouver des gens capables de jouer le rôle de clowns. Car un véritable acteur ne sait pas faire cela. Il exécute froidement des gestes qui doivent être spontanés, vécus. Les clowns sont obligés de crier, de gesticuler. On ne peut pas enseigner cela à un acteur. Pour interpréter le rôle du clown il faut réellement en être un.

QUESTION *La bande sonore des* Clowns *est très élaborée. Cependant vous donnez toujours la priorité, dans vos commentaires, à la lumière, à la forme et nous sommes même parvenus à vous faire dire qu'au fond, le cinéma, pour vous, c'était le cinéma muet. Comment travaillez-vous les dialogues, le son ?*

FELLINI Les dialogues ne sont pas importants pour moi. La fonction du dialogue est uniquement d'information. Je pense qu'au cinéma il vaut beaucoup mieux utiliser d'autres éléments, tels l'éclairage, les objets, le décor dans lequel se déroule l'action, qui sont beaucoup plus chargés d'expression que des pages et des pages de dialogues. L'effet sonore doit avoir pour but de souligner l'image. Je travaille moi-même la bande sonore, après avoir tourné le film. Les bruits que l'on veut obtenir sont bien meilleurs lorsqu'on les travaille en studio de mixage, à partir d'artifices et de truquages, que lorsqu'on pratique une prise directe du son. Tous mes films, même les premiers, ont été doublés. Ce sont les Américains qui tiennent absolument à enregistrer le son sur place. Ainsi, à Cinecittà, Bruno Cremer a-t-il été obligé de reprendre soixante fois la même scène parce que des oiseaux avaient niché dans la charpente et qu'on a mis trois jours à trouver l'origine du bruit parasite. Je ne comprends pas les avantages d'une telle méthode, alors qu'en studio on peut travailler dans des conditions de véritable asepsie sonore et faire vraiment ce qu'on veut.

Même chose pour les dialogues. Je les introduis dans le film après le tournage. L'acteur joue mieux ainsi, n'ayant pas le souci de se souvenir d'un texte. D'autant plus que très souvent je prends des gens qui ne sont pas des acteurs et pour qu'ils soient naturels, je leur fais dire ce qu'ils ont l'habitude de dire dans la vie courante. A un garçon de café il faut faire tenir des propos de garçon de café. Il m'arrive de faire réciter des prières, des listes de numéros. J'arrange tout au mixage.

QUESTION *Avec* Les Clowns, *vous avez abordé, pour la première fois, la télévision et vous en avez conservé, semble-t-il, un mauvais souvenir...*

FELLINI Oui, ça a été une erreur de ma part. J'ai péché par présomption. Je suis un homme de cinéma et j'ai pensé de façon confuse et un peu puérile que cinéma et télévision étaient des arts voisins : fatale erreur. On ne peut pas se livrer à un travail artistique à la télévision. La télévision c'est un meuble. Il faut avoir ça chez soi, comme on a un frigidaire ou une machine à laver. Cela fait partie de l'électro-ménager et ce n'est pas un instrument de l'art. C'en est même tout le contraire, tant par les moyens que cela met en jeu que par la façon dont c'est reçu par le spectateur. C'est l'opération anti-artistique par excellence. Vous avez de la lumière dans la pièce, les enfants qui font du bruit, le téléphone. Tout contribue à vous distraire du spectacle. Cela se passe chez vous, c'est une sorte d'agression. On n'a aucun respect pour ce qu'on voit ; on regarde le poste avec indifférence ou avec mépris, parce qu'il est là, parce qu'on l'a payé. Il n'y a pas de moment religieux, ce rituel du spectacle, nécessaire à la communication. La représentation d'une vision personnelle ne peut pas passer à la télévision. La technique elle-même empêche toute expression. La lumière est crue, sans nuance. Le cinéma, c'est d'exprimer quelque chose avec de la lumière. A la télévision, tous les composants expressifs de l'image, la peinture, l'éclairage, tout cela est absent. Il faut des contrastes qui tuent l'expression. C'est comme si on avait dit à Rembrandt : *« Votre clair-obscur ne passera pas le petit écran ; c'est très beau votre Ronde de Nuit, mais on n'y voit pas grand-chose. »* En réalité, j'ai fait un film de cinéma mais pour la télévision, alors ça a été un massacre. Et comme ce film en couleur a été projeté en noir et blanc il en est résulté une mutilation supplémentaire. En somme je ne crois pas qu'il y ait un langage de la télévision, des auteurs de télévision. Les seuls auteurs de télévision sont ceux qui jouent la carte de la fameuse culture : les jeux, les palmarès, etc. Eux, au moins, expriment une réalité sociale.

QUESTION *Il semble qu'à la suite d'un malentendu qui consiste à penser que le génie est une chose et que le métier en est une autre, on ait fini par se donner de vous l'image d'un créateur brouillon, plein de désinvolture pour les questions techniques et confiant le sort de son film aux aléas de sa fantaisie et de l'improvisation en tant que méthode de travail...*

FELLINI L'improvisation est un mirage qui trompe les gens ignorant la technique nécessaire à tout travail de création. Ils considèrent l'inspiration comme une sorte de miracle, d'état d'hypnose qui dispenserait, en quelque sorte, de tout souci matériel. En fait il faut venir à bout de cette légende de l'artiste inspiré qui vit en dehors du monde. L'artiste est responsable de ce qu'il fait. Il doit mettre sa lucidité au service d'une mise en œuvre rigoureuse, respectant à la fois la logique de ses personnages, la dynamique de son film, les impératifs techniques qu'il suppose. L'improvisation se réduit à une certaine forme de sensibilité aux exigences du moment, par exemple quand il s'agit de changer quelque chose à la dernière minute. Elle ne concerne en somme que le détail. L'ensemble, lui, doit être conduit avec une précision toute mathématique. Faire un film nécessite une organisation très complexe qui implique des décisions de tous les instants. Il faut décider, des centaines de fois par jour, du cadrage, des personnages, de la lumière, de la date du tournage, de la couleur du costume de tel acteur, des paroles que prononcera tel autre, du type de caméra qu'il convient d'utiliser... Si tout cela n'était pas inscrit dans un ordre mathématique, il est facile de s'imaginer qu'il n'y aurait jamais de film. Et cette précision doit être d'autant plus rigoureuse qu'il s'agit d'une entreprise qui met en jeu l'imaginaire et l'inconnu. Ceci dit, précision mathématique ne veut pas dire schéma mort. Un film est une réalité vivante : on doit tour à tour obéir à ce qu'il commande, tour à tour le ramener à la rigueur interne qui est la sienne. Je ne voudrais pas faire une mystique de mon travail, mais je voudrais dire que mon système est de ne pas avoir de système : je vais à une histoire pour savoir ce qu'elle va me raconter.

QUESTION *A Cinecittà vous semblez chez vous. Ces studios vous apportent-ils ce dont vous avez besoin pour votre travail ?*

FELLINI J'aime Cinecittà. J'y passe le plus clair de mon temps. C'est mon usine, c'est là que je travaille et c'est mon instrument de travail. Et puis j'y suis attaché par des liens affectifs. Je suis venu ici, pour la première fois, il y a très longtemps. A l'époque j'étais journaliste et j'y faisais des interviews de vedettes, de metteurs en scène...

Ces propos ont été recueillis à Rome au cours d'un entretien qui réunissait, autour de F. Fellini, Roger Borderie, Henri Ronse et Jean Roudaut.

INFORMATIONS NOTES CRITIQUES

Cinéthique 9/10

Passant étrangement sous silence les problèmes idéologiques d'importance que devrait soulever la juxtaposition de textes inconciliables, « Cinéthique » 9/10 publie un entretien avec Julia Kristeva, un compte rendu des activités du ciné-club de Lille depuis 1967, la déclaration cosignée par cette revue, « Tel Quel » et les « Cahiers du cinéma » en décembre 1970, enfin un texte collectif de 70 pages prétendant à produire une analyse des conditions de la lutte des classes en France en 1971 donnée comme indispensable à une évaluation de l'importance des fronts culturel et idéologique et à toute intervention conséquente dans le champ des pratiques signifiantes. En dépit de la révision qui s'y opère de certaines positions précipitées, et malgré quelques effets productifs, ce texte, fonctionnant sur le modèle d'une critique mécaniste et dogmatique d'un mécanisme et d'un dogmatisme antérieurs, révèle, sous la compacité d'une terminologie marxiste-léniniste convoquée d'abondance, un certain nombre de graves lacunes dans l'ordre *même* du marxisme-léninisme. Erreurs qui nous paraissent procéder d'un survol hâtif de l'histoire du mouvement ouvrier international depuis cinquante ans et d'une lecture insuffisante des textes du marxisme, pour culminer dans une « analyse » erronée des conditions objectives de la lutte des classes ici et maintenant. Nous reviendrons dans un prochain numéro sur certains des points politiques et/ou théoriques abordés par ce texte. Précisons cependant, si nécessaire, qu'il ne saurait être question ici ni dans la critique annoncée de fournir des armes aux exploiteurs parasites des contradictions *chez les autres* (pour être clair, à la droite, qu'elle siège à gauche ou à droite). Ce dont nous ne sommes pas certains que ce texte de « Cinéthique », précisément, ait mesuré les risques.

Lettre de lecteur

M. Christian Oddos (Le Vésinet).

Je profite de cette lettre pour vous communiquer les quelques réflexions suivantes : les *Cahiers* ne correspondant plus totalement à ce que j'attendais d'une revue de cinéma (tant au niveau de l'information ponctuelle qu'à celui de l'idéologie — plus rarement cependant), je me suis abonné à *Positif*, en outre. J'ai donc pu suivre le « conflit » (si l'on peut dire) qui vous a opposés à cette revue. Cet événement m'incite à vous soutenir sur deux points :

1° *Othon* : je suis *totalement* d'accord avec ce que vous avez publié sur ce film, qui m'apparaît comme étant un des plus achevés des films de Straub (sauf sur un point : je trouve que votre obstination à soutenir comme significatif l'épisode de la « grotte aux armes » dessert plutôt le film qu'elle ne le soutient ; ce point, par son aspect anecdotique et la sur-signification a posteriori qu'il apporte, déséquilibre la ligne directrice du film, et tend à symboliser un message politique, alors que Straub a déclaré lui-même que le meilleur moyen de politiser et d'actualiser était de replacer la pièce dans son contexte, en conservant l'atmosphère de l'époque où le film était tourné (voitures, bruits, etc.; mais pas de signifiants symbolisables) : ce qui revient à un refus de moderniser les significations. Il faut donc conserver à ce « fait » qu'est l'utilisation de la grotte comme cachette, son statut informatif).

Tout ce qui a été publié à propos de ce film dans *Positif* et dans une grande partie de la presse bourgeoise n'est qu'un tissu de malhonnêteté et de mauvaise foi (sans parler de la débilité inquiétante de G. Haustrate — qui laisserait supposer que certains critiques « bien pensants » sont moins dangereux qu'on ne le penserait). Ces critiques refusent comme toujours tout film qui remet en cause les schémas traditionnels du « bon cinéma », et par là donc *les* films de Straub (car les autres films, s'ils ont paru mieux acceptés — et encore — ne l'ont été que pour de fausses raisons et un essai de récupération). Ils refusent de penser simplement (car en reprenant la réflexion à la base, ils craignaient d'être obligés de voir ce qu'ils ne veulent pas voir ; penser simplement leur fait peur, car ils ne peuvent plus se cacher derrière des schémas déformés et préfabriqués), ce que Straub demande ; et pour masquer le ridicule qu'il y aurait à avouer qu'on ne veut pas comprendre, on taxe Straub d'intellectualisme, défense bien connue. Or *Othon* ne demande que de la disponibilité et de la sincérité au spectateur: on y parle sons, rythmes, rapports, couleurs et les significations au second degré viennent d'elles-mêmes lorsqu'on a accepté d'appréhender le film au premier degré.

L'échec d'*Othon* a prouvé que les spectateurs étaient des « pédants » et que le cinéma bourgeois était bien enraciné (surtout dans sa *forme*). Quant à la critique, il vaut mieux l'ignorer et la laisser sombrer dans le ridicule qui la recouvrira dans quelques années.

2° Toutes les attaques de *Positif* contre les *Cahiers* se situaient à un niveau de vulgaire polémique, de la part d'une revue dont le seul regret est de ne pas savoir penser. *Positif* n'est qu'une « bonne » revue d'information. A ce niveau aussi je pense que vous avez raison de vouloir continuer dans la ligne que s'étaient tracée les *Cahiers* et de servir une pensée cinématographique, au lieu d'un ensemble d'articles baclés (il n'y a, à mon sens, pas de rupture à ce niveau entre les *Cahiers* passés et futurs).

Maintenant, voici quelques critiques: je souscris au bruit qui court, et qui dit que les *Cahiers* sont illisibles ; on y trouve côte à côte des articles complexes mais fort bien écrits, et surtout issus d'une pensée claire, et d'autres dont on ose à peine dépasser la première colonne, vu leur aspect brouillon et abscons. Je crois ici me

faire le porte-parole de *certains* lecteurs, qui vont peut-être finir par se lasser de tant de confusionnisme mental. Vous dites que le nombre de vos lecteurs n'a pas changé, en effet, mais attention aux contre-coups!

D'autre part, les *Cahiers* ne répondent plus à leur rôle d'information : non seulement à propos des films que vous détestez (ce qui peut être logique), mais aussi de ceux que vous aimez, et dont l'annonce et la critique paraissent parfois plus de six mois après la sortie du film. Vous semblez préconiser un cinéma sans films. D'autre part encore, je ne pense pas qu'il soit honnête de couper ou d'« arranger » certains interviews lorsque la ligne exprimée ne vous satisfait pas. Il est fort désagréable de lire un journal qui n'accepte qu'une discussion qui reste dans le cadre étroit de l'idéologie fixée au départ, et considère Moullet et Rohmer comme réactionnaires (ce qui peut être juste, d'ailleurs, mais ne justifie pas votre attitude intransigeante).

Je termine ici ma lettre en affirmant que, malgré une sympathie pour votre revue, qui demeurera toujours si elle reste honnête (et non pas une sympathie dans le style paternaliste), je n'exclus pas la proche possibilité de me désabonner des *Cahiers* ainsi que deux de mes camarades (pour des raisons semblables à celles exprimées dans cette lettre).

Je note, avant de terminer, la timide et orientée réapparition du journal des lecteurs (qu'on avait pourtant, dans votre revue même et au moment de la redéfinition de la ligne à suivre, promis de maintenir). L'impression que laissent les « Cahiers » est donc trouble : tantôt l'on est tenté de soutenir leurs prises de position courageuses et le fait qu'elle demeure la seule revue intelligente de cinéma ; tantôt on est déçu et agacé par leur manque de respect du titre « *Cahiers du Cinéma* », et leur intolérance ainsi que par certains incidents troubles (coupes, informations déformées, etc.).

J'avais pris la plume pour vous soutenir, et voilà que je vous attaque. Je crois que c'est une bonne illustration de ce que ressentent certains. J'espère que vous me pardonnerez ce que j'ai essayé de vous dire franchement.

Je vous prie d'agréer l'assurance de mes sentiments distingués. — Christian ODDOS, Le Vésinet (78).

Cette lettre dont, faut-il le dire, nous apprécions grandement la sérénité et la précision, nous paraît appeler les mises au point suivantes :

1° Il n'y a eu de notre part nulle « *obstination à soutenir comme significatif* », dans *Othon*, le plan « de la grotte », nulle obstination du moins à le soutenir comme *politiquement* significatif. Rappelons en quels termes il y a été fait référence ici : « *Quel coup de hasard a fait Straub commencer son film (...) par un mouvement de caméra s'achevant, de façon énigmatique, sur une grotte où, pendant la dernière guerre mondiale, les communistes dissimulaient leurs armes ? Grotte à partir de quoi il n'est pas possible de passer sous silence, étant donné le dispositif filmique auquel elle introduit, tels autres effets de grotte repérés par Derrida dans le texte de Mallarmé, dont il écrira* (« Tel Quel » n° 42) : « *Les effets de grottes sont le plus souvent des effets de glotte, traces laissées d'un écho, empreinte d'un signifiant phonique sur un autre, production de sens selon les retentissements d'une double paroi...* » (Jean Narboni, « La vicariance du pouvoir », *Cahiers* n° 224).

Donc, loin d'introduire arbitrairement à quelque signifié « politique », il n'était question, à partir de la commutation grotte/glotte dont nous devions l'épreuve à Derrida sur le texte de Mallarmé, que d'insister sur certain travail *de* et *dans* la voix, certains effets de souffle, d'échos et de répercussions, nullement de garantir par là quelque caractère « communiste » du film. Sans doute le malentendu provient-il du rapprochement pratiqué par des lecteurs entre cet article et une déclaration de Straub parue dans le même numéro (« *Mais il est normal que mon Corneille déplaise aux sociaux-démocrates si comme je le crois il est bien un film communiste : parce que dans la caverne au pied de l'arbre qui termine le panoramique précédant*



le générique, les communistes cachaient leurs armes à la fin de la guerre »), déclaration dont l'article ne se soutenait pas plus qu'il n'entendait la démontrer. Ceci a été explicité dans le débat sur *Othon* paru dans la *Nouvelle critique* (nº 43) : à l'intervention de Richard Demarcy *(« Est-ce que Straub surveille ses signes, à la limite ? Par exemple, quand Straub montre au début de son film une caverne puis prétend que c'est un film communiste parce que les résistants y cachaient des armes, c'est strictement illisible* »), Narboni répondait : « (...) *Le plan de la caverne n'est pas destiné à transmettre ce que la déclaration de Straub nous apprend. Il a très exactement, à côté de ses fonctions plastique, rythmique, etc., celle d'une dédicace (invisible, secrète) répondant à celle, écrite et lisible, qui clôt le film...* »

Signalons qu'une fois encore, un compte rendu caricatural de notre lecture est donné par les rédacteurs de *Cinéthique* (nº 9-10, page 44), toujours empressés à *déplacer* sur d'autres leurs bévues : « *Qu'aujourd'hui le politique (tel qu'il s'y réfléchit spécifiquement) occupe, qu'on le veuille ou non, le poste de commandement dans les pratiques signifiantes, cela est si vrai qu'il est impossible de lire* Othon *sur les bases où nous lisions* Méditerranée *sans fantasmer une réflexion positive du moment politique dans le procès du film (cf. le fantasme de la grotte...).* » On conviendra que c'est tout à fait ce qui ressort de ce que nous avons réellement écrit, et que nous venons de rappeler !

2º Quant au « problème » de la « lisibilité », qui semble décidément être névralgique pour plus d'un : nous n'ignorons pas (voir ci-dessous, nos réponses à *Politique-Hebdo*) que la lecture des *Cahiers* demande un travail. Cependant :

- ayant à de multiples reprises déjà (cf. notamment nos textes à propos de *Positif*, dans notre nº 226/227, on ne peut plus explicites) indiqué dans quel contexte nous nous situons, nous tenons pour acquis que l'on ne saurait comprendre quoi que ce soit à notre travail, si l'on ne veut faire l'effort préalable de prendre connaissance d'un certain nombre de recherches en cours par ailleurs, recherches qui *n'ont aucun caractère confidentiel*, et sur les résultats desquels nous nous appuyons, ne pouvant ni ne voulant à chaque fois repartir à zéro ;

- nous reconnaissons volontiers que, même à supposer nos lecteurs familiers avec ces textes, certains articles (tels ceux de Jean-Pierre Oudart, entre autres, sur lesquels principalement achoppe la bonne volonté de certains lecteurs) demeurent d'un accès relativement difficile ; cette difficulté ne nous échappe pas : mais nous estimons qu'étrangère à tout effet de cuistrerie, elle est en proportion de l'importance de ces textes, dont l'apport théorique dans le champ des pratiques signifiantes commence à être reconnu et utilisé de diverses parts. Nous sommes persuadés que, en dépit de ce que notre lecteur prend pour confusionnisme, et qui n'est le plus souvent que refus d'un *certain* « beau style », les textes d'Oudart sur la *suture* ou *l'effet de réel* par exemple ne pourront plus longtemps être ignorés par toute réflexion se voulant conséquente sur le cinéma.

Nous ne prétendons pas, encore une fois, méconnaître l'effort qu'une telle réflexion exige pour être suivie (y compris dans ses éventuelles erreurs momentanées : nous ne disposons d'aucune *vérité* absolue, ni définitive) — nous constatons simplement (le récent « courrier des lecteurs » de *Cinéma* 71 vient encore le confirmer) que, là comme ailleurs, intolérance et paresse intellectuelle font bon ménage ; n'ayons pas peur de nous répéter : après qu'ils aient, des années durant, pratiqué la « critique » sur le mode empirique (pour lequel, faut-il le souligner, le couple erreur/vérité, à force d'imprécision, n'a aucune pertinence), nous entendons bien, désormais que les « Cahiers » pratiquent un autre type de recherche, et leurs lecteurs aussi.

Indiquons enfin, pour les irréductibles, que nous n'avons jamais éprouvé de réelle difficulté à nous *faire entendre*, à chaque fois que nous avons eu l'occasion, dans les lieux et circonstances les plus divers, de présenter notre travail sous forme pratique, sans rien céder.

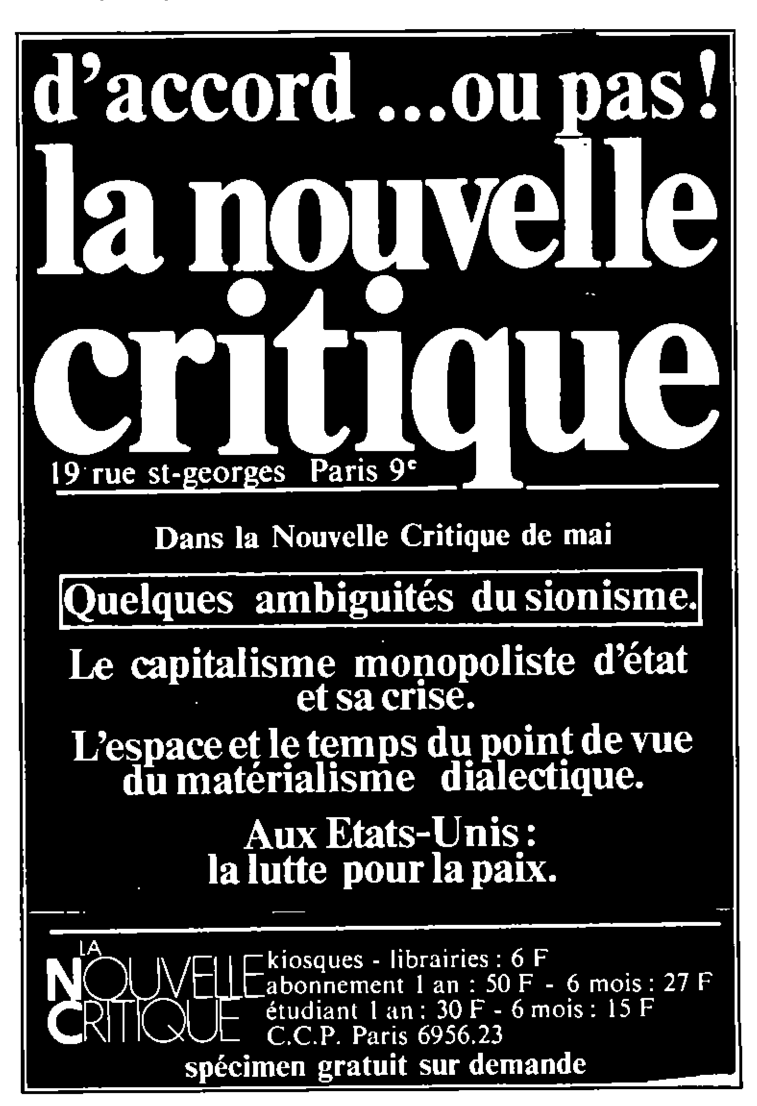
3º — Nous ne pouvons que déplorer avec notre correspondant le retard qui s'accumule entre la sortie des films et les articles qui leur sont consacrés. Ce retard nous paraît malheureusement difficile à combler :

— à cause de notre périodicité ;

— à cause de la fonction (et donc du niveau critique) des articles (qui n'est ni de raconter, ni de juger, mais d'*analyser*) ;

— à cause de la médiocrité croissante de la très grande majorité des films qui « sortent ».

4º — L'allusion aux entretiens « coupés » ou « arrangés » fait sans doute référence aux « indications » données par R. Benayoun dans *Positif*, et reprises servilement dans *Jeune Cinéma*, selon lesquelles nous aurions amputé l'entretien avec Robert Kramer (nº 225) de passages dirigés con-



tre le P.C.F. Il s'agit là d'une *calomnie gratuite*, comme en fait foi cette lettre de Louis Marcorelles (auteur de l'entretien), adressée à ces deux revues, et par elles soigneusement passée sous silence :

« Je précise par la présente que j'ai remis aux Cahiers du Cinéma *une bobine contenant l'intégralité d'une interview avec Robert Kramer (...) réalisée en octobre 1970 à New York. Je leur ai également remis une transcription de ma main de ce texte, transcription qui couvrait à peu près les deux tiers de l'interview originale. Je leur ai précisé la chose de vive voix en apportant l'ensemble.*

« Jean-Claude Biette a effectué la traduction en français de ma transcription anglaise. La version publiée dans les Cahiers *reproduit l'essentiel de ma transcription, sauf des allégements et coupes mineurs. La partie relative à l'opinion de Robert Kramer sur le parti communiste français était contenue dans le dernier tiers de l'interview que je n'avais pas eu le temps de transcrire, laissant aux* Cahiers *le soin de compléter le travail. (Signé : Louis Marcorelles) »*

Pour dissiper tout malentendu que pourrait laisser subsister cette lettre : sans utiliser la bande, nous avons publié, avec des coupes « mineures », la transcription qui nous avait été remise par Marcorelles. Au demeurant, il est ridicule de penser que telles déclarations de Kramer, si nous en avions pris connaissance, auraient suscité de notre part un intérêt tel que nous nous sentions obligés de les supprimer! (le débat sur le film indiquant on ne peut plus nettement notre position sur le problème de la pratique politique critiquée / sublimée par Kramer).

5° — Dans la mesure où une pratique, quelle qu'elle soit (technique, artistique, etc.) engage toujours, consciemment ou inconsciemment, une philosophie spontanée (au sens où Althusser parle de la « philosophie spontanée des savants »), et dans la mesure aussi où toute philosophie renvoie à une « conception du monde » et implicite une *politique*, il nous paraît impossible d'éviter, dans nos entretiens avec des cinéastes, d'aborder le problème de leurs présupposés, l'entretien ne se limitant pas à marquer confortablement des « lignes de démarcation », mais visant à *faire jouer* des *contradictions*. Nous pensons que l'entretien avec Rohmer, quels que soient les antagonismes visibles qui nous opposent, est l'un des plus importants et révélateurs (symptomatiques), que nous ayons publiés depuis longtemps.

6° Terminons par un souhait : celui que les lecteurs qui, comme M. Oddos, éprouvent telle ou telle réticence à la lecture des *Cahiers* veuillent bien nous faire part, de façon aussi claire et positive qu'il l'a fait, de leurs critiques et suggestions.



Catherine Deneuve dans *Peau d'Ane*.

Peau d'Ane

PEAU D'ANE Film français de Jacques Demy. **Scénario :** Jacques Demy, d'après la version en prose (apocryphe) du conte de Perrault. **Images :** Ghislain Cloquet. **Musique :** Michel Legrand. **Décors :** Jim Léon, Jacques Dugied. **Montage :** Anne-Marie Cottret. **Son :** André Hervée. **Assistants réalisateurs :** Jean Lefèvre, Alain Franchet. **Directeur de production :** Philippe Dussart. **Interprétation :** Catherine Deneuve (Peau d'Ane), Jacques Perrin (le prince), Jean Marais (Premier roi), Fernand Ledoux (Second roi), Micheline Presle (la reine), Delphine Seyrig (la fée), Pierre Repp (Thibaud), Sacha Pitoëff (Premier ministre), Henri Crémieux (chef des médecins), Sylvain Corthay (Godefroy), Patrick Préjean (Allard), Louise Chevalier (la vieille fermière), Michel Delahaye (deuxième ministre), Domergue Regor (troisième ministre), Guy Davout (quatrième ministre), Michel Mardore (cinquième ministre), Georges Adet (le savant), Gabriel Jabbour (le chef des tailleurs), Romain Bouteille (le charlatan). **Production :** Parc Films, Marianne Films, 1970. **Distribution :** Cinema International Corporation. **Durée :** 1 h 30 mn.

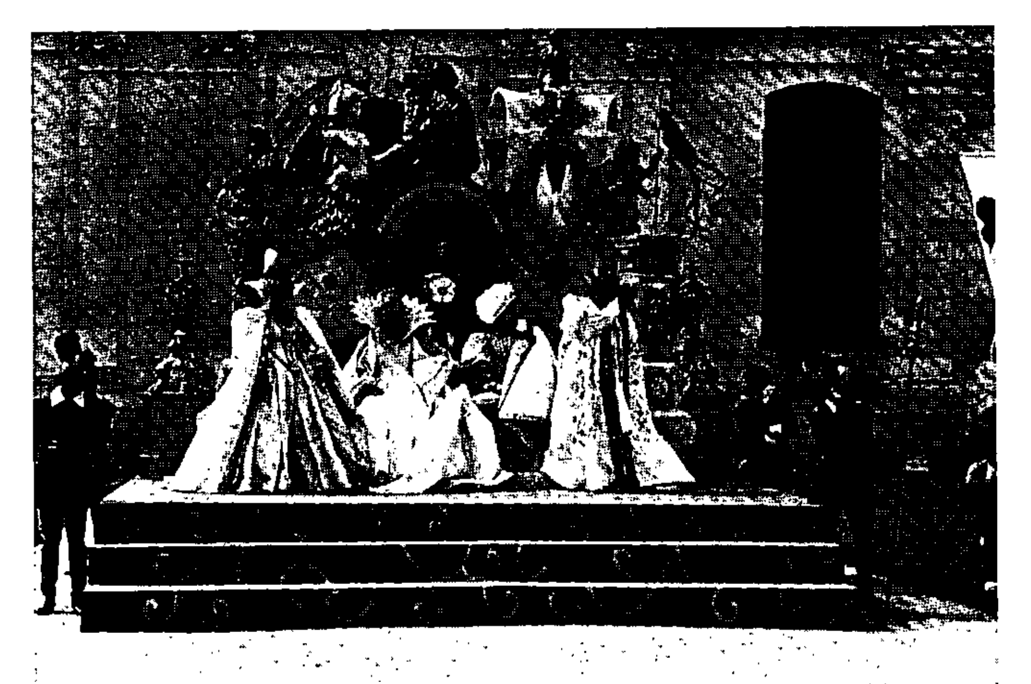
« L'itinéraire » de Peau d'Ane consiste à aller d'un château à un autre château, en passant par une cabane. Pourtant, son voyage n'est pas montré (plus exactement — cf. : le ralenti — dérobé aux regards). Pourquoi ?

C'est que la progression de ce voyage n'est plus soumise à une quelconque subjectivité (Peau d'Ane, Demy ou même Perrault auraient *voulu* quelque chose), mais à un système d'entrées et de sorties dont le modèle est donné tout au début du film : l'âne et l'or. Il n'y a progression qu'à condition, a) de sortir de quelque chose, b) d'en sortir sous une « autre » forme. Ou encore : tout passage donne lieu à une métaphore.

Ce qui donne simultanément une « thématique » (contenant/contenu, parents/enfants, décor/personnage et aussi, sale/propre) repérable dans tous les films de J.D. et, pour la première fois avec *Peau d'Ane* (d'où l'intérêt du film), quelque chose comme la formulation du principe selon lequel une fiction peut avancer, un personnage apparaître, un film se faire, étant bien entendu qu'il ne s'agit pas tant du passage d'un plan à un autre que d'un plan à un autre du récit, chaque moment décisif étant celui d'un changement d'enveloppe.

Mais à quelle condition ces « mutations » sont-elles possibles ? Tout se passe comme si un contenu appartenant à la même série (celle du propre ou celle du sale) que son contenant (ex. : Princesse/1er château) devait pour s'en séparer, en être délivré, intercaler entre lui et ce contenant une seconde enveloppe, appartenant à l'autre série et qui jouera le rôle d'isolant. L'erreur de la Fée est de croire qu'elle peut obtenir le premier déplacement, départ de la princesse, en obligeant le Roi à lui offrir des robes somptueuses, inefficaces puisqu'appartenant à la même série, celle du propre. Peau d'Ane ne pourra quitter le château de son père qu'au moment où, à la chaîne or-âne-château, va se substituer sa réplique princesse-peau d'âne-château.

Le second « lieu » du film est la cabane située au cœur de la forêt. C'est ici que le cinéaste, une fois le système mis en place, le laisse jouer avec la plus grande rigueur et la plus grande liberté. Tout élément du film y est deux fois inscrit, une fois dans la série du propre, une fois dans celle du sale, ce qui donne lieu à un *clivage* généralisé dont l'annonce et comme la parodie sont fournies par le perroquet qui préside aux limites de ce



Peau d'Ane.

lieu. Si par clivage, on entend un certain mode d'articulation au niveau d'une *même* surface, c'est bien ainsi qu'il faut voir la parfaite coexistence dans un même plan de la princesse et de la souillon, des meubles luxueux et de la cabane misérable. Tout se passe comme si la cabane, entre les deux châteaux, au milieu du film et de la forêt, était l'endroit privilégié, le lieu de la *pliure* du film, où tout ce qui se présente ailleurs sous forme d'alternative (ou bien/ou bien) est simultanément présent (et, et...), endroit « hors-jeu » et presque « hors-film » d'où on peut regarder vers l'arrière ou vers l'avant puisque dans les miroirs, véritables plans issus du plan, apparaissent le Roi, puis le Prince.

Ici une question : Peau d'Ane ne peut quitter la cabane que si on vient la chercher. Pourquoi ? Il semble que comme dans le premier cas (or/âne) elle doive sortir une première fois sous une forme métaphorique (bague/gâteau) qui lui sert de modèle, anticipe et permet son passage réel de la cabane au second château où, ôtant sa peau, elle se retrouve dans un rapport immédiat avec un contenant de la même série qu'elle.

Ce qui pose le problème de savoir ce qui a bien pu être *gagné* à la fin du film, outre la formation de trois couples au lieu de deux, assortis par l'âge. On peut remarquer que le château du début est un enclos et le second un lieu de passage. On peut tenter une lecture ethnologisante qui verrait dans la fiction de Peau d'Ane le passage d'un système endogame à un système exogame. C'est du moins le sens de la chanson de la Fée, chanson suspecte et qui pourrait bien servir de leurre (car ce ne sont pas les « exigences de la civilisation » mais bien le désir très précis de la Fée qui est à l'origine de la fiction). En fait, les tout derniers plans du film se situent en un endroit découvert (ni château, ni forêt) où les trois couples en blanc (ni bleu, sang figé, ni rouge, sang qui coule, mais blanc : stérilité) figurent comme des pions, réduits enfin à une pure valeur (au sens linguistique), sur un échiquier idéal.

Donc, pour la première fois, bénéficiant des conventions du conte de fées, Demy peut systématiser l'exigence qui court dans tous ses films : que personnages, films et, à la limite, les images de ce film, doivent bien sortir d'un quelque part qui, lui-même... Production des films : dès *Lola* l'intrigue est autoréférentielle et donnée comme quelque chose qui se re-produit. Ce ne sera ensuite qu'un jeu (*Parapluies, Demoiselles*) d'instaurer un circuit fermé de références où tout écart est conçu comme variante, où le Même ne cesse de revenir. Production des personnages : soit à travers les situations parents-enfants, soit qu'un personnage vienne occuper une place laissée vide, jouer le rôle d'un autre, etc.

On a dit que le système métaphorique se situait autour d'un axe propre/sale. Tout contenant prégnant d'un contenu devient sale. Il ne semble pas qu'on s'aventure beaucoup en rapprochant ceci du thème de l'enfantement, de la femme enceinte ou de la fille-mère, thème récurrent chez J.D. Une femme enceinte est aussitôt marquée (même à ses propres yeux : Deneuve dans *Les Parapluies*) de saleté. Elle est sale parce que la seule manière de rendre compte de la naissance de l'enfant sera de l'ordre de la « théorie cloacale », indissociable de l'ignorance, ici de la forclusion, de tout acte sexuel.

Ici se dessine un problème qu'il convient — pour le moment — de poser dans sa plus grande généralité :

1. Si tout élément d'un film n'a plus à être rapporté à un prétexte (le seul « référent » d'une image n'étant jamais que le dispositif de tournage en vue de cette image), comment rendre compte de son apparition, de ses transformations, de sa disparition ?

2. Il faudra que le film en expose — *quelque part et à sa manière* — la loi, le modèle. Le fil conducteur n'étant plus : comment passer d'un plan à un autre mais plutôt comment la réponse à cette question est déjà esquissée, indiquée, inscrite dans le film.

3. Inscription qui sera toujours « à côté », métaphorique, analogique, non pas noyau caché ou modèle réduit mais représentation du fonctionnement du film *dans le film même*. Dans le cinéma « classique » qu'il semble urgent aujourd'hui d'apprendre à lire et dont Demy est un des derniers héritiers, cette représentation est toujours repérable du côté de la fiction et des « thèmes » dont elle se nourrit et plus particulièrement celui de la reproduction des êtres humains car c'est finalement sur ce mode analogique que le problème n'a pas pu ne pas se poser et qu'on pourrait résumer ainsi : l'enfant, comme l'image, voit le jour.

Nul doute que les solutions diffèrent : par exemple, chez Renoir, l'attention est tellement portée sur la production (toujours identifiée chez lui à un acte sexuel) que le produit (film, enfant, film-enfant) est très vite négligé, abandonné, évacué (la fameuse « peur des responsabilités » dans *La Partie de Campagne*, l'extrême rareté des enfants dans les films de Renoir, etc.). Inversement, chez Lang, tout plan risque à tout moment d'être gros d'un autre, soit par des raccords dans l'axe ou par un système d'écran dans l'écran (les grottes dans *Le Tombeau Hindou*). Demy adopte un système différent qui consiste, dans l'épisode de la cabane, à disséminer les éléments des deux séries, si bien que chaque plan semble soumis à une sorte de scissiparité amibienne.

Signalons rapidement que celle-ci renvoie aussitôt à un système non-sexué de reproduction. Dans les films de J. Demy, jamais, nulle part, il n'y a d'acte sexuel. Les pères sont toujours absents, perdus, ce qui rend moins mystérieux le désir du Roi de *Peau d'Ane* pour sa fille : la paternité n'existe pas. Les conséquences en sont redoutables : nul accès du rejeton à la métaphore paternelle, nul refoulement originaire, c'est-à-dire que ledit rejeton, pris dans une relation duelle, ne se séparera jamais vraiment du contenant. Tout au plus, il en changera : la Mère, le Décor, la Ville, etc.

Note : cette copulation, on s'en doute, ne cesse de faire retour. Ainsi dans *Peau d'Ane*, l'importance de la nourriture. Elle fait aussi retour par la propreté exagérée des plans, propreté qui évoque le cinéma publicitaire où l'image comme produit risque toujours de faire oublier le produit à mettre en images. — Serge DANEY.

Le cinéma de papa

LE CINEMA DE PAPA Film français de Claude Berri. **Scénario :** Claude Berri. **Images :** Jean Penzer. **Musique :** Lino Leonardi. **Décors :** Jacques Saulnier. **Montage :** Sophie Coussein. **Son :** Jean Labussière. **Assistant réalisateur :** Alain Tourriol. **Producteur délégué :** Pierre Grunstein. **Interprétation :** Claude Berri (Claude), Alain Cohen (Claude enfant), Yves Robert (le père), Henia Ziv (la mère), Marianne Sureau (Arlette), Gérard Barray (Richard), Arlette Gilbert (Simone), Prudence Harrington (Sarah), Philippe De Broca (Jean Timent), Teddy Bilis (Salomon), François Billetdoux (L'auteur), Francis Lemarque (Lazarus), Jean-Michel Rouzière (représentant Columbia), Maurice Escande (le vieux metteur en scène), Grégoire Aslan (le producteur). **Production :** Renn Productions, Columbia Films, 1970. **Distribution :** Columbia. **Durée :** 1 h 40 mn.

Dans la mesure où ils lui imposaient un discours paradoxal (presque contradictoire), les films de Berri ont toujours été difficiles à *situer* par la critique (bourgeoise), contrainte dans le même mouvement de leur reconnaître une place à part, originale et inclassable (de reconnaître son incapacité à les rattacher, ou à les ramener, à un type connu de cinéma naturaliste), et de s'assigner à elle-même, vis-à-vis d'eux, la place du plain-pied et de la complicité : comme si, en quelque sorte, ces films se dérobaient à toute prise d'une critique qui se « sentait » pourtant plus « proche » d'eux que de n'importe quel autre (à titre d'exemple, voir la note de M. Delahaye sur *Mazel Tov*, in Cahiers nº 205, parfaitement typique de cette double attitude).

Cet empêtrement, il est peut-être possible, à propos du dernier film de Berri, sinon de l'expliquer, du moins d'en situer la cause : si *Le Cinéma de Papa*, après les trois autres films de Berri, et plus encore qu'eux, a été reçu comme si *indiciblement* proche (du critique, du spectateur), c'est qu'il est l'exemple abouti de tout un cinéma qu'on pourrait dire « de la justesse » — cinéma où le « (petit) fait vrai » se voit hypostasié, élevé au rang de catégorie esthétique. Pour s'en tenir au cinéma français, on sait qu'il y a (qu'il y a eu) effectivement, une « famille » de cinéastes faisant fonds sur cette « esthétique du vrai » — sur l'impossible départ (et la confusion recherchée) entre l'*art* et la *vie*. Que la formule « l'art c'est la vie » (à laquelle on pourrait rattacher, par exemple, le nom de Truffaut) s'énonce plutôt, dans le cas de Berri : « la vie c'est de l'art », n'y change pas grand-chose. Truffaut : « *Quand je vois un film comme* Le Vieil Homme et l'enfant, *ça me fait un plaisir immense, parce que je me sens moins seul, je sens que la famille s'agrandit, je me dis : voilà un type qui se contente d'un matériel humain qui me touche, qui me parle de choses que je connais et reconnais, et que j'aimerais faire* » (entretien, in Cahiers nº 190) ; on ne saurait mieux dire : connaissance et re-connaissance du matériau (de la vie transformée en art, de la vie-art) vont de pair, pour susciter et expliquer cette complicité dont je parlais un peu plus haut.

Mais l'existence de cette « famille » (Truffaut, Berri, Eustache, si l'on veut), ne doit pas faire oublier que ce n'est pas sans raison que le « fait vrai », ou le « vrai » tout court, étaient jusqu'à très récemment, à la fois valorisés et reçus comme inclassable originalité : Christian Metz avait très bien analysé la chose (dans son article sur « Le dire et le dit au cinéma » — in *Communications* nº 11), en montrant qu'il y avait, dans ces personnages enfin « vivants », aux gestes et aux phrases « vrais », comme un « *possible* », s'opposant à la contrainte (d'ordre idéologique) d'un « *vraisemblable* » : cet *authentique* acquérant, par opposition au *faux* (des conventions, des genres) massivement dominant, une valeur quasi-subversive.

On a pu voir depuis (avec la culmination programmatique de toute une tendance sous le titre *Les Choses de la vie* — film, rubrique d'un grand quotidien) que c'était ne pas compter avec la capacité d'une idéologie (pratique/esthétique) actuellement dominante dans le cinéma français (idéologie fondée précisément sur la transparence, l'immédiateté), à récupérer cette *justesse*, sinon comme trait caractéristique d'un véritable genre, du moins comme élément d'un vraisemblable de type nouveau, élément désormais « produit » quotidiennement dans le cinéma français (1) (cf. le dernier Malle, le dernier Lelouch, voire le dernier Autant-Lara. Tout ceci reste évidemment très schématique : j'y reviendrai plus longuement le mois prochain à propos de *Max et les Ferrailleurs*).

Venant dans ce contexte, et de plus, faisant retour (après la « parenthèse » du *Pistonné*) à l'autobiographie familiale, et à l'auto-figuration, *Le Cinéma de Papa* — dont le caractère nostalgique est encore accentué par le recours à des thèmes (le cinéma dans le cinéma), à des mythologies (le « chacun sa chance », qui permet au gagne-petit de se transformer, par miracle s'il le faut, en homme arrivé), à des traits d'écriture (le ton désuet sur lequel y sont montrés les métiers du « spectacle »), repris directement, sur le mode cinéphilique, du cinéma hollywoodien classique — s'y distingue par son absolue cohérence. Le titre, de ce point de vue, est tout un programme, à lire au pied de la lettre et dans tous les sens possibles, et comme la preuve de la lucidité certaine dont on peut créditer Berri quant au caractère régressif de son film. Cohérence qui fonctionne comme la condition de la production, par le film, d' « effets de justesse » qui ne soient pas des « effets de réel » (au sens barthésien) (2), c'est-à-dire qui ne soient pas, comme chez Truffaut par exemple, discontinus, éparpillés (jamais vraiment « passés en nature », toujours, au contraire, exhaussés, désignés comme tels — cf. *Domicile conjugal*), mais pris à chaque instant dans une sorte de « ciment » très homogène.

La contrepartie de cette cohérence étant évidemment que, pour avoir réfléchi sans doute plus que d'autres cette production de la « justesse », Berri en soit venu à ne lui voir comme matériau possible que *son vécu* (en quoi le film se distingue, non seulement de films comme *Le Souffle au cœur*, par exemple, mais aussi du *Pistonné* — cf. la note de J.-L. Comolli, Cahiers nº 222). C'est-à-dire à poser, au principe même de son film, ce qui à la fois lui permet d'être un aboutissement difficilement dépassable, et lui assigne ses limites essentielles, son rôle de pur reflet.

Jacques AUMONT.

(1) Ce qui expliquerait peut-être le semi-échec commercial du *Cinéma de Papa*.

(2) Qui n'a que peu à voir, rappelons-le, avec le concept introduit sous ce nom par J.-P. Oudart (cf. Cahiers 222 et 228).

Promenade avec l'amour et la mort

A WALK WITH LOVE AND DEATH (PROMENADE AVEC L'AMOUR ET LA MORT) Film américain de John Huston. **Scénario :** Dale Wasserman, d'après le roman de Hans Koningsberger, adapté par l'auteur. **Images :** Ted Scaife. **Musique :** Georges Delerue. **Décors :** Stephen Grimes, Wolfgang Witzeman. **Montage :** Russell LLoyd. **Costumes :** Leonor Fini. **Assistant réalisateur :** Gladys Hill. **Directeur de production :** Carter De Haven. **Interprétation :** Anjelica Huston (Claudia), Assaf Dayan (Héron de Foix), Anthony

Corlan (Robert), John Hallam (Sir Meles), Robert Lang (Chef des pèlerins), Guy Deghy (le prêtre), Michael Gough (le moine fou), George Murcell (le capitaine), Eileen Murphy (la bohémienne), Anthony Nicholls (le père supérieur), Joseph O'Connor (saint Jean), John Huston (Robert the Elder). **Production** : John Huston, Carter De Haven pour 20th Century-Fox, 1969. **Distribution en France** : Cinémas Associés. **Durée** : 90 mn.

Malgré la réputation d'œuvre maudite complaisamment accolée au film d'Huston, son succès parisien fut assez limité. En dehors des problèmes de distribution, ce semi-échec peut être attribué :

— à la timidité fade de son progressisme hippisant, dont le caractère inoffensif a souffert d'être comparé à celui d'œuvres autrement « radicales » (qu'elles soient véritablement subversives ou qu'elles ne ressortissent qu'à une audace purement opportuniste comme c'est aujourd'hui le cas aux Etats-Unis, de la part de cinéastes, jeunes ou vieux, qui n'ont pas la sincérité hustonienne — ce qui explique aussi, en passant, l'échec cuisant du film sur le marché américain);

— au peu d'intérêt suscité par le moyen âge aussi bien sur un plan cinéphilique qu'historique. D'ailleurs, contrairement à ce qui fut dit, le film manque totalement de justesse sur ce point : les rapports sociaux y sont parfaitement irréalistes, et les positions « morales » des personnages, projetées du présent, anachroniques. Que pouvait bien vouloir dire une attitude « non-violente » au moyen âge ?

En fait tout est, dans le film, projection du présent. Aussi bien l'imagerie médiévale bon marché (où ne manque pas la traditionnelle opposition sensualité/mysticisme, mais beaucoup plus schématique et extérieure que chez Bergman) que les préoccupations éthico-politiques, plaquées sur le récit sans qu'intervienne jamais un véritable travail d'inscription de ces divers éléments fictionnels. Tout au contraire, la seule préoccupation d'Huston semble avoir été de préserver coûte que coûte la « lisibilité » du film, c'est-à-dire son absolue transparence au message véhiculé. D'où le personnage totalement conventionnel de l'étudiant, dont la neutralité, la non-insertion sociale, la disponibilité sur tous les plans ne sont là que pour servir l' « arbitraire » fictionnel, c'est-à-dire bien sûr le « vouloir-dire » hustonien. Au lieu donc de « charger » ses personnages, psychologiquement comme chez Hitchcock ou socialement comme chez Mizoguchi, d'introduire une résistance qui implique le regard du spectateur dans la fiction de manière complexe et active. Huston constitue *déjà* son personnage en spectateur et n'en fait rien d'autre que l'opérateur qui accrédite et avère la fiction, qui la fait jouer de manière toujours assertive. Caractéristique est sur ce point la scène où l'oncle (Huston lui-même) fait état de ses positions pro-paysannes avant de disparaître, tout se passant comme si le simple énoncé d'un discours progressiste (que vient cautionner et actualiser sa personne, véritable effet de réel) suffisait à produire une fiction progressiste, était autre chose qu'un simple discours idéaliste, ni plus ni moins « vrai » que ceux auxquels il s'oppose.

Pascal KANE.

Melinda

ON A CLEAR DAY YOU CAN SEE FOREVER (MELINDA). Film américain de Vincente Minnelli. **Scénario** : Alan Jay Lerner. **Images** : Harry Stradling. **Musique** : Burton Lane. **Chorégraphie** : Howard Jeffrey. **Costumes** : Cecil Beaton. **Interprétation** : Barbara Streisand (Daisy Gamble), Yves Montand (Dr. Marc Chabot), Bob Newhart (Dr. Mason Hume), Larry Blyden (Warren Pratt), Simon Oakland (Dr. Conrad Fuller), Jack Nicholson (Tad Pringle), John Richardson (Robert Tentrees), Pamela Brown (Mrs. Fitzherbert), Irene Handl (Winnie Wainwhistle). **Production** : Howard W. Koch - Alan Jay Lerner : Paramount, 1969. **Distribution** : Paramount. Durée : 2 h 09 mn.

1) Le personnage interprété par Yves Montand se nomme Chabot. Dans « Chabot » il y a « Charcot », et c'est bien de psychiatrie, et de psychanalyse, qu'il s'agit. On peut à cet égard lire le film de trois façons :

— A la lettre, comme la parabole d'une réfutation de Freud par Jung à propos d'un cas. « S'il s'agit bien de métempsycose, les partisans de Freud en prendront un coup », dit le Dr Conrad, l'ami du Dr Chabot. Et effectivement la jeune tabacomane avoue sous hypnose une quantité — non limitée — de vies antérieures. On pourra voir là quelque chose comme la métalepse de la notion d'inconscient collectif. Que telle soit une des visées de Minnelli, un film comme *The Cobweb* est là pour nous le confirmer.

— Comme le récit d'un contre-transfert, l'histoire d'un psychanalyste « piégé » par le délire d'une de ses clientes ; il s'en dépêtre in extremis (la multiplication finale des vies antérieures lui fait reconnaître le contre-transfert ; la séparation des deux personnages s'accomplit, « les choses remises à leur place », lui retourne à son travail et à sa femme ; elle s'en va, à elle-même étant révélé ce qu'elle savait depuis le début).

— Dans l'esprit, comme un discours allégoristique sur la féminité comme mystère au regard de l'homme : le fantastique dans *Melinda* assigne directement à la femme d'être le lieu énigmatique d'un savoir (érotique : Melinda Tentress = Melinda, temptress) informulable et sans limites (ce que *Good bye, Charlie* tentait de développer selon la figure compliquée du paradoxe).

Citons à ce propos Camille Laurin (in « La Psychanalyse », n° 7) : « La sexualité féminine a, pour sa part, toujours paru à l'homme singulièrement trouble et énigmatique. Nous disons, à l'homme, car c'est bien à lui que nous devons la divinisation des principes féminin et maternel ainsi que la riche affabulation des mythes et mystères qui symbolisent les multiples aspects de la mise en action de ces principes. C'est à lui que nous devons également la plupart des descriptions et interprétations de la conduite féminine que nous a léguées jusqu'ici la tradition. »

2) Dans « Chabot », il y a aussi « cabot » (il est fort improbable que Minnelli ignore le sens français de ce mot) ; et effectivement tout se passe comme si le film donnait licence aux tics d'Yves Montand, à la grimacerie forcenée (à l' « abattage ») de Barbra Streisand. Mais si *Melinda* permet sans dommage ces vulgarités, c'est qu'elles ont pour rôle d'*édulcorer*, de mettre le discours sur le mode du « pour rire » (on remarquera que les gags au sens strict du terme sont très peu nombreux). Le cabotinage des stars est donc, paradoxalement, un raffinement pour le film : *Melinda*, tout en semblant servir les acteurs, en fait, les met à son service.

3) Le nom complet du personnage féminin est « Melinda Winifred Waine Tentress » ; on remarquera qu'à part le « a », qui dénote le féminin, les seules voyelles sont, comme dans « Vincente Minnelli », des « e » et des « i ». Qu'indique une telle anaphonie ?

Que la féminité est, dans le discours du film, un faux mystère, puisque son lieu y est maîtrisé : les contrechamps, qui montrent à quoi pense la jeune fille alors même qu'elle ne dit rien au Dr Chabot, excèdent la simple fonction suturante (pour la suture, elle s'exerce dans ce que l'on désigne comme la « picturalité » du film : que, par exemple, les couleurs des champs-contrechamps soient pour la plupart réglées par la complémentarité) : ils mettent en lumière le lieu d'où parle le film : celui d'un *savoir métaphorique*. Ces contrechamps, donnant à voir autre chose que ce qui devrait être, spatialement, à leur place, mais qui prétendent en révéler la vérité, sont, atteignant ici le plus haut degré de ce qu'il faut bien appeler le *raffinement*, la réduction oppositionnelle d'une des marques du cinéma « hollywoodien » : que le seul discours qu'il puisse tenir sur la féminité est de l'ordre de la mythologie. — Pierre BAUDRY.

ANCIENS NUMÉROS

Les numéros suivants sont disponibles :

Ancienne série (5 F) : 98 - 108 - 110 - 111 - 113 - 119 - 122 - 125 - 129 - 130 - 132 - 135 à 137 - 140 à 149 - 152 à 159.

Nouvelle série (6 F) : 165 - 169 - 172 - 176 à 181 - 186 à 195 - 198 - 199 - 202 - 203 - 206 - 208 à 219 - 222 à 225 - 228.

Numéros spéciaux : 166/167 (Etats-Unis/Japon) - 173 (Guitry/Pagnol) - 185 (Film et roman) - 207 (Dreyer) - 220/221 (Russie Années Vingt) - 226/227 (Eisenstein).

Port : Pour la France, 0,10 F par numéro ; pour l'étranger, 0,50 F.

Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 39, rue Coquillière, Paris-1er (Tél. 236-92-93 et 236-00-37)**. C.C.P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente à **la Librairie du Minotaure, 2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e** (033-73-02).

COMMANDES GROUPEES : Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :

10 % pour plus de 5 numéros
25 % pour plus de 15 numéros
50 % pour plus de 25 numéros

(ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port).

NUMEROS EPUISES

L. MORIN, 81, boulevard Brune, Paris-14e **recherche** Cahiers no 39 (et « Hitchcock » de Rohmer et Chabrol - Ed. Universitaires).

Michel ROSIER, 2, rue Lucien-Sampaix, Paris-10e **recherche** les nos 1 - 2 - 20 - 30 - 31 - 34 - 35 - 36 - 37 - 39 - 56 - 61 - 66 - 67.

Jean-Noël HERLIN, 21 East 87th Street New York N.Y. 10028, U.S.A. **recherche** nos 1 à 80 - 82 - 84 à 90 - 92 à 95 - 97 - 99 - 100 - 102 à 104 b - 106 - 109 - 114 à 116 - 118 - 138 - 150/151.

E. LOSEV, 47, avenue F.-Buisson, Paris-16e (tél. 704-51-80) **recherche** nos 18 - 19 - 41 - 109 - 114 - 115 - 118 - 131 - 138 et douze reliures ancien format. **Offre** nos 99 et 102.

Michel BARCET, 40, rue Durantin, Paris-18e (tél. 076-02-22) **offre** collection **complète** de La Revue du Cinéma (en parfait état).

OFFRE SPÉCIALE

Avec notre no 226/227 (Spécial Eisenstein) se termine pour l'instant la publication des textes d'Eisenstein. A cette occasion, nous offrons à nos lecteurs la collection complète des 19 numéros dans lesquels ont paru les textes d'Eisenstein (nos 208 à 211 et 213 à 227) au prix spécial de **50 francs.** (Offre valable dans la limite des exemplaires disponibles).

Réponses à "Politique Hebdo"

Cet entretien, réalisé le 21 février 1971 par Roger Dosse et Jean Duflot, responsables respectivement de la partie culturelle et de la page cinéma de Politique-Hebdo, *devait prendre place dans une enquête sur l'avant-garde cinématographique (pratique et théorique) commencée par cet hebdomadaire. Il nous a paru utile de reproduire ici cet entretien, l'interruption de parution de* Politique-Hebdo *n'ayant pas permis sa publication.*

POLITIQUE-HEBDO *Vous avez été récemment, dans la presse de cinéma, l'objet de vives attaques, en général centrées sur votre défense du film de Jean-Marie Straub,* Othon, *mais visant en fait votre ligne rédactionnelle, théorique et politique, depuis votre séparation du groupe Filipacchi.*

CAHIERS DU CINÉMA Avant de répondre sur l'essentiel, il faut rappeler que notre séparation d'avec le groupe Filipacchi n'a été ni l'origine ni la cause de notre ligne rédactionnelle actuelle: c'est au contraire l'orientation de plus en plus nette, théoriquement et politiquement de la revue, qui a provoqué en 1969 notre conflit avec Filipacchi. Cette orientation, elle-même, n'a pas été — comme certains ont tenté de le faire croire — un « virage rouge » massif et brutal, mais le *résultat* d'une lutte de tendances à l'intérieur même de la rédaction (comme on peut le voir par le contenu de numéros bien antérieurs au conflit). Et précisément, les attaques très violentes dirigées contre nous aujourd'hui de divers côtés (réactionnaires avérés, sociaux-démocrates éclectiques, gauchistes mystiques) sont la réaction, au fond *logique*, au fait que notre travail se développe de façon explicite sur les bases du matérialisme historique et du matérialisme dialectique. Or, c'est bien à propos du *matérialisme* que se manifestent aujourd'hui les plus grandes résistances : au point qu'il est de plus en plus fréquent de voir s'avancer à l'en-

seigne du marxisme-léninisme des discours qui refoulent le matérialisme.

La question est de savoir s'il est encore possible aujourd'hui de s'affirmer marxiste et de défendre, dans le champ de la critique professionnelle, une problématique de l'expressivité, de la création « visionnaire », etc. Nous pensons que non. Alors que la sémiotique commence à pouvoir rendre compte des processus de formation du sens dans les divers champs « artistiques » : alors que, précisément, le concept de *pratique signifiante* vient bouleverser et ruiner la notion de noyau ineffable et génial de la subjectivité créatrice, les protestations qui s'élèvent un peu partout dès que l'on fait jouer ces concepts dans le champ du cinéma (et pas seulement) dénotent un véritable affolement : celui d'un certain nombre d'idéologues bourgeois devant l'effritement de leurs garanties symboliques. A chaque poussée matérialiste dans le champ des pratiques signifiantes, ces mêmes protestations se sont élevées.

En ce sens, les réactions à propos d'*Othon* sont symptomatiques. Ce qui nous a retenus d'abord dans *Othon*, c'est justement l'évacuation d'un certain nombre de vieilleries idéalistes coriaces : l'œuvre comme émanation d'un « créateur » au statut divin, comme expression d'Un Sens *déjà-là*, tombé du ciel, étranger à tout travail ; l'« art » comme supplément ornemental d'un « message » (cf. par exemple: Melville, Sautet, pour citer des têtes d'affiche). Autrement dit, de la part de Straub, une conception de son activité comme pratique et comme transformation, impliquant la prise en considération de son matériau de base: résistance du texte, de la langue, de la voix des acteurs comme lieu de croisement du son et du sens, enfin des corps et des gestes — toutes ces strates signifiantes disloquant, mais de façon réglée (nullement anarchique), la scène représentative classique. Cette entreprise n'a rien de formaliste : elle n'est en rien réductible à ce qu'Eisenstein appelait « un fétichisme du matériau », mais expose la *matérialité signifiante :* à savoir, le fait que le sens se produit et se défait par la connexion de signifiants matériels.

Tout cela ne veut nullement dire — précisons-le une fois encore — que nous aurions « élu » ce film pour son « inaudibilité », son « hermétisme », son caractère rébarbatif ou provocant. Au contraire, nous trouvons qu'*Othon* est un très beau film, capable de susciter *aussi* du plaisir, plaisir qui bien entendu n'a rien à voir avec l'identification narcissique et l'hédonisme presque toujours de règle dans le spectacle cinématographique.

P.-H. *Est-ce que justement l'attention que vous portez au « signifiant » ne risque pas de vous faire négliger un certain nombre de films à contenu politique, et directement liés aux luttes actuelles ?*

CAHIERS C'est un reproche qu'on nous fait souvent. Et en effet, on constate aujourd'hui l'inflation du nombre de films s'avançant sous l'étiquette de « films politiques », reconnus comme tels par la critique, et d'ailleurs consacrés récemment comme « genre » par « Pariscope ». N'insistons pas sur les « effets de politique » (comme on dit « effets de réel ») dont tels ou tels cinéastes agrémentent des films tout à fait anodins. Plus significatif est le cas des films dont le « contenu » est de part en part « social » ou « politique » (il peut s'agir aussi bien de films produits et diffusés dans les conditions normales du marché, que de films « marginaux », « parallèles », militants). Le fait que leur « contenu » soit « social » ou « politique » suffit-il à leur décerner un brevet de justesse? Car un point de vue politique — même progressiste dans ses intentions — peut être juste ou faux, complet ou incomplet. Il faut donc aller plus loin que le réflexe habituel de la critique progressiste qui veut que « puisque c'est politique et de gauche, donc c'est juste ». Brecht exigeait du réalisme qu'il dévoile « le complexe de causalité sociale », qu'il rende compte à propos d'une situation concrète de *tous* ses aspects et des rapports dialectiques entre ces aspects, insistant sur le fait que le réalisme n'étant ni une question de forme ni une question de contenu, un film, une pièce, un roman pouvaient se prétendre réalistes, socialistes, etc., privilégier même le contenu social aux dépens du travail formel, et n'en être pas moins *formalistes*, par infidélité à la réalité sociale, exposée de façon unilatérale, statique et superficielle. Car cette restitution de la causalité sociale n'est ni survol, ni description mécaniste, des événements, mais reconstruction de rapports de force exigeant du cinéaste la pratique, *dans son film*, de la contradiction, des luttes, de l'histoire. Citons Brecht, écrivant sur le cinéma : « La simple « reproduction de la réalité » ne dit quoi que ce soit sur cette réalité. Une photographie des usines Krupp ou de l'A.E.G. ne nous apprend pratiquement rien sur ces institutions. (...) Il faut donc effectivement « construire quelque chose », « quelque chose d'artificiel ». (...) Car celui qui ne donne de la réalité que ce qui peut en être vécu ne reproduit pas la réalité. »

Par exemple, un grand nombre de films de groupes, d'équipes, de collectifs de militants, nous semblent insuffisants : l'analyse politique indispensable y est ramenée au simple *récit*, au redoublement, à la *répétition* mécanique d'une lutte précise, de tel événement ou de tel combat (d'ailleurs le plus souvent incomplètement restitué), le montage consistant dès lors à mettre tant bien que mal en ordre une série de plans dont le jeu d'ensemble n'est aucunement pensé (au lieu que le montage, comme le voulait Vertov, doit commencer *avant* le tournage et se poursuivre tout au long du film). Ce qui résulte d'un tel empirisme est au mieux la production d'effets improductifs de reconnaissance narcissique (ou d'indignation non moins « imaginaire »). On nous accuse parfois de pratiquer de ces films une critique théoriciste, formaliste, coupée de la pratique sociale, etc., mais c'est au contraire un défaut *politique* général que nous pointons : inscription non dialectique de la politique dans le film, elle-même provenant d'une insuffisance d'analyse politique du champ concret, à chaque fois, de leur intervention. Ce qui ne veut pas dire non plus que nous les trouvions, d'un point de vue strictement militant, inutiles, mais les niveaux d'exigence, et donc de critique, sont à la fois liés *et* distincts (niveau théorique/politique, et usage militant immédiat).

A un autre pôle, *Promenade avec l'amour et...* par ex., dont on parle beaucoup comme d'un film lui aussi « politique », et qui n'est qu'une jolie ballade médiévalo-hippisante, ne peut manquer de combler une critique qui va y reconnaître le bon vieux progressisme de Huston, qui, s'il prend parti dans son film pour les paysans et contre les nobles, le fait d'un point de vue humaniste et sentimental. Rappelons avec Althusser que « l'amnésie ni l'ironie, le dégoût ni la complaisance ne font l'ombre d'une critique ». En revanche, nous trouvons la preuve que le réalisme au sens brechtien n'est pas une question de forme, mais de pratique, de logique et de méthode, dans *Sous le signe du Scorpion*, de Paolo et Vittorio Taviani, film résolument anti-naturaliste — mais là encore, Brecht déclarait que le naturalisme était au réalisme ce que le matérialisme mécaniste est au matérialisme dialectique.

P.-H. *Mais* Sous le signe du Scorpion *joue dans l'ordre du mythe, de la fable — et ne porte pas directement sur la situation politique présente. N'y a-t-il aucun film politique actuel qui vous semble répondre aux critères que vous avez donnés?*

CAHIERS Il y a en tous cas les films récents du groupe Dziga Vertov, et surtout *Luttes en Italie*. Le travail de ce groupe nous paraît être aujourd'hui une des rares tentatives qui, se référant explicitement au matérialisme historique et dialectique, s'efforce, difficilement, de développer sa pratique spécifique (cinématographique) sur ces bases. Et ce n'est pas par hasard que dans cette pratique, ils réfléchissent les expériences du cinéma soviétique des années 20...

P.-H. *Mais y a-t-il un enseignement à tirer — pour aujourd'hui — des films de Vertov ou d'Eisenstein?*

CAHIERS Il est arrivé en effet qu'on



Si vous ne connaissez pas encore la collection

"CINEMA D'AUJOURD'HUI"

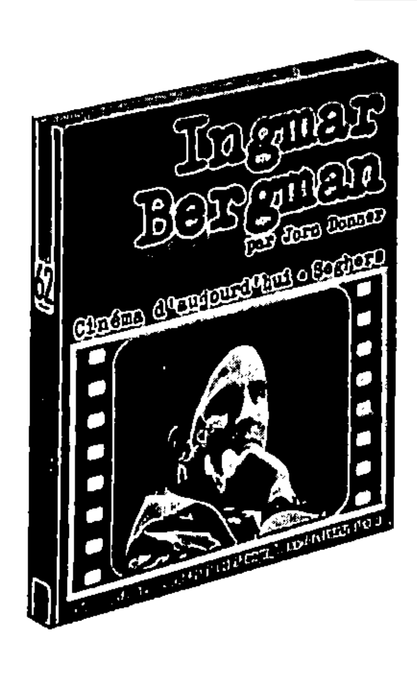
voici une occasion exceptionnelle de la découvrir qui vous est proposée par les **"CAHIERS DU CINEMA"**

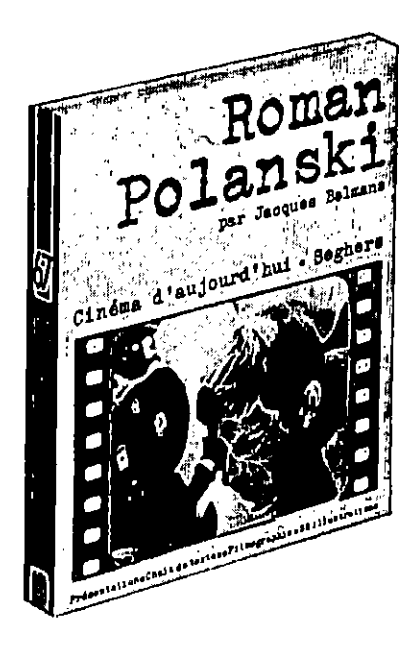
VOUS N'AUREZ PLUS AUCUNE EXCUSE POUR L'IGNORER !

---

10 VOLUMES à votre choix POUR **75 F** ou 3 mensualités égales de **27 F** **GRATUIT : "Découverte du cinéma grec"**

(en cas de règlement comptant)





Directeur de Collection : Pierre Lherminier

Titres disponibles :

1. **MÉLIÈS,** par Georges Sadoul ●
2. **ANTONIONI,** par Pierre Leprohon ●
4. **BUNUEL,** par Ado Kyrou ●
7. **TATI,** par A.J. Caullez
8. **BRESSON,** par M. Estève
9. **FRITZ LANG,** par Luc Moullet ●
11. **LOSEY,** par Christian Ledieu ●
12. **VADIM,** par Maurice Frydland
13. **FELLINI,** par Gilbert Salachas ●
17. **RENE CLAIR,** par Barthélemy Amengual ●
18. **GODARD,** par Jean Collet
21. **VISCONTI,** par Giuseppe Ferrara ●
23. **EISENSTEIN,** par Léon Moussinac
24. **LOUIS MALLE,** par Henry Chapier
27. **COCTEAU,** par René Gilson ●
32. **FLAHERTY,** par Henri Agel
35. **CARNÉ,** par Robert Chazal
37. **PABST,** par Barthélemy Amengual
38. **MAX LINDER,** par Charles Ford
40. **POUDOVKINE,** par L. et J. Schnitzer
41. **MACK SENNETT,** par David Turconi
42. **DONSKOI,** par Albert Cervoni
44. **HUSTON,** par Robert Benayoun
45. **VON STERNBERG,** par Herman G. Weinberg
47. **LES PREVERT,** par Gérard Guillot
48. **CLÉMENT,** par André Farwagi
50. **VIGO,** par Pierre Lherminier
51. **GÉRARD PHILIPE,** par Georges Sadoul
52. **FRANJU,** par Gabriel Vialle
53. **CECIL B. DE MILLE,** par Michel Mourlet
54. **HITCHCOCK,** par Noël Simsolo
55. **DREYER,** par Claude Perrin
56. **CLOUZOT,** par Philippe Pilard
57. **CAYATTE,** par Guy Braucourt
58. **GREMILLON,** par Henri Agel
59. **JERRY LEWIS,** par Gérard Recasens
60. **DOVJENKO,** par Barthélemy Amengual
61. **MICHEL SIMON,** par Jacques Fansten
62. **BERGMAN,** par Jorn Donner et G. Braucourt
63. **WALSH,** par Michel Marmin
64. **DISNEY,** par Maurice Bessy
65. **MALRAUX,** par Denis Marion
66. **HAROLD LLOYD,** par Roland Lacourbe

● *Réédition mise à jour, nouvelle présentation*

BULLETIN DE COMMANDE

à découper ou à recopier et à adresser avec votre règlement aux CAHIERS DU CINÉMA, 39, rue Coquillière, Paris 1er - C.C.P. 7890-76 Paris

NOM : ____________________

ADRESSE : ____________________

Je souscris à votre OFFRE SPÉCIALE PROMOTIONNELLE et vous commande les 10 volumes suivants choisis dans la collection "CINÉMA D'AUJOURD'HUI" :

Nos ____________________

Numéros de remplacement en cas d'épuisement : ____________________

Je règle comptant 75 F par chèque bancaire / chèque postal / mandat / ci-joint (1) et je recevrai par conséquent en outre, à titre gratuit, "DÉCOUVERTE DU CINÉMA GREC".

Je préfère régler en 3 mensualités, soit 27 F ci-joint par chèque bancaire / chèque postal / mandat (1); 27 F que je m'engage à régler dans un mois; 27 F que je m'engage à régler dans deux mois (1).

Date : ____________________ ***Signature :***

(1) Rayer les mentions inutiles.

Cette offre est valable exclusivement sous la forme indiquée.

nous accuse de « passéisme » ou de « régression » quand nous insistons sur l'importance d'Eisenstein et de Vertov. En fait, une telle accusation manifeste une conception esthétisante et réductrice du cinéma. Il va de soi que si l'on installe les films d'Eisenstein dans le Panthéon des chefs-d'œuvre du cinéma, et dans la continuité sans défaut d'une « histoire de l'art », il n'y a en effet plus rien à en dire, plus rien à en faire. Or, chez Eisenstein par exemple, la plupart des problèmes qui se posent *ici et maintenant* à toute avant-garde révolutionnaire (que ce soit dans le champ du cinéma ou dans d'autres champs) sont posés et réfléchis. Celui, entre autres, d'une pratique et d'une théorie simultanément matérialistes, historiques et dialectiques. Il n'est donc en rien improductif, inutile, stérile, d'étudier Eisenstein pour tenter d'utiliser les acquis de sa recherche, en les refondant dans un contexte historique différent du sien. Si l'on cite pêle-mêle certains des points nodaux de ce travail, on ne peut manquer de constater qu'ils sont ceux qu'aujourd'hui la modernité met à l'ordre du jour, par exemple dans le champ de l'écriture dite « littéraire » : pratique matérialiste anti-représentative et anti-naturaliste, dissolution des stéréotypes qui commandent les représentations bourgeoises idéologiques de l'art, intérêt pour des systèmes d'écriture et des modes de pensée échappant à l'ordre linéaire et causal de la civilisation occidentale et de son sujet rationnel (théâtre japonais, écriture idéogrammatique, « pensée matérielle prélogique »...), ouverture vers des civilisations autres que la nôtre, avec toutes ses clôtures (le Mexique, la Chine). C'est donc un travail à la fois *analytique et historique*. De la même façon que l'on peut, avec les travaux de « Tel Quel », commencer à lire véritablement Sade, Artaud, Bataille, Lautréamont ou Mallarmé, il est possible de commencer — nous disons bien de commencer : pas de continuer à bavarder indéfiniment sur lui, cela a été fait, se fait et se fera encore — à lire Eisenstein...

P.-H. *Venons-en précisément à la question générale de la lisibilité : ne risquez-vous pas, avec le type de critique que vous pratiquez, de vous couper du plus grand nombre?*

CAHIERS D'abord, il n'est pas question de céder à la conception bourgeoise d'une lecture qui se ferait *sans travail*. La lecture est un travail. Les accusations d'« hermétisme », d'« illisibilité », de « jargon », etc., ont été de tous temps les armes de la réaction obscurantiste devant tout travail théorique productif. Evidemment, il ne faut pas se garantir de ce contentieux pour admettre tout sans examen... Mais enfin ces accusations visent essentiellement, dans la majorité des cas, à occulter la question de la lecture comme travail. Bien entendu, il ne s'agit pas d'exiger que la critique tout entière se produise sur des bases théoriques demandant de la part du lecteur comme du critique une certaine quantité de savoir. Chaque travail critique se fait en fonction de son lieu d'émission et du but qu'il s'assigne : ce n'est pas la même chose d'écrire dans un quotidien, un hebdomadaire, un mensuel etc. Il y a nécessairement un décalage — en raison des conditions de la société capitaliste : division du travail, séparation entre intellectuels et manuels, facteurs idéologiques — entre le travail d'avant-garde théorique et pratique et la classe ouvrière aux côtés de laquelle cette avant-garde lutte politiquement. Ce décalage, on ne peut pas l'ignorer, il faut en tenir compte. En système capitaliste, son comblement ne peut venir que d'un travail de jonction, de relais, au niveau des quotidiens, des hebdomadaires, à condition que cette jonction se fasse dans le sens du progressisme et non bien sûr de l'obscurantisme...

. Pour ce qui concerne les « Cahiers », il est évident que nos lecteurs ont à produire un certain effort — mais cet effort n'est pas « impossible », dans la mesure où nos lecteurs appartiennent majoritairement aux couches intellectuelles petites-bourgeoises, ce sont notamment des étudiants. En fait, la difficulté spécifique d'un travail théorique sur le cinéma tient à la nécessité d'importer dans le champ cinématographique des concepts d'autres disciplines : théorie de la littérature, psychanalyse, linguistique, etc. Nous sommes parfaitement conscients des problèmes que pose cette « importation », mais dans la mesure où commence de se mettre en place une théorie matérialiste globale des pratiques signifiantes, dont le cinéma fait pleinement partie, ces problèmes ne sont pas insolubles — et leur existence ne saurait de toute façon constituer un prétexte pour refuser toute démarche scientifique en vue d'une théorie du cinéma. Sans perdre de vue la spécificité de chacune des pratiques signifiantes, il est possible de penser le problème d'une *écriture matérialiste générale* capable d'articuler ces pratiques, de penser leurs franchissements, leur interdépendance. Alors bien sûr, le cinéma a lui aussi un rôle spécifique à jouer *par rapport* aux autres pratiques.

Lettre sur " Les Clowns "

Modeste contribution à une de vos critiques éventuelles et futures des *Clowns* de Fellini, faisant plus ou moins suite 1° à l'article de Pierre Baudry sur le *Satyricon,* 2° à deux discussions récentes auxquelles j'ai participé, autour du film *Les clowns*.

Donc ce qui va suivre est issu de questions-réponses qui m'ont permis d'avancer un peu dans la lecture de ce film.

A. Que nous dit-on dans *Les clowns* ?

1° Certains clowns, les « grands », ont disparu. Une nouvelle génération n'a pas su égaler la précédente (première moitié du XXe siècle). Ces grands clowns, ces « grands Augustes », ou ces « grands blancs », *parlaient*, maniaient la rhétorique, évoluaient dans un certain registre intellectuel, possédaient et avaient créé *leur art* ; la parole était, entre autres, un moyen privilégié d'humour, et spécifique de leur art.

L'humour est aujourd'hui (Footit et Chocolat...) basé sur un comique de répétition (gag des chaises), les inventions poétiques sont rares. Où sont les Empereurs de la Piste d'antan ? qui faisaient de l'art du cirque un domaine mythique, où l'élégance (liaisons entre les différents numéros) était (peut-être contradictoirement) sous la responsabilité des clowns. Le métier de clown s'est desséché avec les visages même de ces clowns qui rapportent leurs souvenirs.

2° Apologue de la décadence d'un monde (*Satyricon*) Fellini donne le « monde des clowns » comme décadent.

N'entrons pas, par cette *première* lecture du film, dans le débat de la critique idéaliste, à savoir :

— décadence du « monde des clowns », reflet ou microcosme du monde décadent,

et/ou

— décadence du Monde, entraînant avec lui le « monde des clowns ».

Cette décadence est indiquée principalement par :

1 : le constat de la perte de situation sociale privilégiée du clown, parallèlement à sa chute hiérarchique dans la sphère du spectacle (le clown, jadis aristocrate du spectacle, en constitue aujourd'hui le lumpenproletariat). Il est aujourd'hui oublié.

2 : quasiment disparu de la piste, le clown doit pourtant être ailleurs. De ce fait, il faut le *chercher* pour continuer à satisfaire le besoin auquel il répondait jadis. Ailleurs : autour de nous, dans la vie (le village, l'enfance, l'équipe de reportage). Fellini retrouve *effectivement* les clowns dans la vie, et constate l'annulation de l'opposition Culture/Nature (retournons donc à la nature, pour trouver ce que nous ne trouvons plus dans la culture — serions-nous tentés de penser après Fellini...). La première s'est émoussée

au profit de (s'est laissée *absorber* par) la seconde (« regret », « dégoût », « amertume », etc.).

B. Le discours fellinien me semble pouvoir être lu en regard de la connaissance de la contradiction secondaire : bourgeoisie « libérale » non monopoliste / bourgeoisie monopoliste.

— qui a créé les clowns : la bourgeoisie. A ce que nous savons, la bourgeoisie est dominante depuis le début du siècle. Si le clown put bénéficier d'une situation privilégiée économiquement et culturellement, c'est grâce à cette classe dominante, détenant les moyens d'offrir/permettre ce privilège.

Fellini — un des plus grands cinéastes idéologues de la bourgeoisie libérale — dénonce/révèle dans un même geste :

— la décadence d'un monde, d'une société (non économiquement ni idéologiquement nommée) et/par

— l'abandon et le rejet d'anciennes valeurs propres à la bourgeoisie libérale, « nécessairement » accomplis (cet abandon et ce rejet) par la bourgeoisie monopoliste, pour reconduire son rôle dominant en face de la montée des forces productives, de plus en plus en contradiction avec les rapports sociaux de production.

L'abandon et le rejet par la bourgeoisie de ses *propres* justifications/représentations / objets idéologiques [l'histoire nous en a montré maints exemples : le fascisme] se trouvent, c'est évident, remplacés simultanément.

Et c'est là — entre autres lieux du discours fellinien — que l'appartenance de classe de Fellini (sa vision idéologique du monde) refoule cette substitution en tant que telle.

[Le « retour à la nature » peut très bien être le substituant (cf. plus haut: rapport culture/nature. Ce « retour à la nature », précisément, possède des connotations fascisantes.]

Les clowns proposent donc deux lectures, l'une passive/idéologique, l'autre active/matérialiste.

1) Fellini sentimental, plein d'amertume (en bref, cf. les coupures de presse relevées par Pierre Baudry pour le *Satyricon*, et qui seront reconduites, avec des nuances (!) dues au scénario (!) pour *Les clowns*).

2) Fellini idéologue de la bourgeoisie « libérale » antimonopoliste *reflétant* dans son discours l'autodafé par lequel la bourgeoisie détruit ses propres valeurs, à une étape historique donnée, lorsqu'il s'agit pour elle de reconduire sa domination et/ou de surmonter une crise.

Fellini ressent (déplore (!!!??) dans la critique « cinéphilique » — « amoureuse nostalgie » et « pessimisme », lit-on dans « Cinéma 71 ») cette crise, en idéologue bourgeois, inconsciemment (cf. l'emploi du mot « inconscient » chez Engels et Lénine).

Pas très assuré de la pertinence de ma lecture des *Clowns*, et d'autre part très attentif à vos travaux, j'ai été très « mal à l'aise » devant le texte de Baudry sur le *Satyricon*. Sa démarche d'allure « psychanalytique » me semblait évacuer un aspect important du discours de Fellini, dont j'ai essayé de vous faire part. Cette primauté de la « grille » psychanalytique ainsi appliquée ne rejoint-elle pas un certain idéalisme critique teinté de modernisme (je ne fais pas un procès d'intention à Baudry, je pose la question).

Je pense pourtant qu'il y a un moment propice dans la lecture du film, où les concepts issus de la théorie psychanalytique devraient être décisifs. Car s'il est possible d'opérer une critique réaliste et active d'un film, qui se réinvestirait à la limite dans l'élaboration future d'un « cinéma matérialiste », cela veut dire que le cinéaste en question, par sa pratique cinématographique conçue comme transformationnelle, nous donne les moyens de déposer nos jugements premiers sur la simple reproduction du vécu. Comment ? Par quoi ? Autant de questions qui ne sont pas sans concerner évidemment le statut de la psychanalyse, et lorsque sa légitimité m'a été prouvée, entre autres, par certains de vos textes, cela m'a paru déterminant. Mais là, le plus souvent, je décroche... (Une direction de recherche intéressante a été donnée par Jean-Louis Baudry dans « Tel Quel » n° 44 « Pour une matériologie »).

En conclusion de tout cela, je me permettrai de soulever deux problèmes et exigences :

— nécessité de plus en plus grande de travailler à une méthode critique scientifique relative au cinéma (à laquelle on ne peut vous reprocher de contribuer aléatoirement) ;

— problèmes de plus en plus importants qui se posent aux animateurs de ciné-clubs pour concilier cette appréhension matérialiste (naissante) du cinéma avec le rôle *actuel* d'information et d'éducation du ciné-club.

En bref, comment passer d'une approche « psychologisante » d'un film, à laquelle je suis obligé d'avoir recours pour faire « s'exprimer-le-public » (!), à une lecture active d'un film, considéré comme une pratique signifiante ? Il y a souvent un maillon qui manque pour atteindre ce but (c'est l'un des objets principaux de mes réflexions actuellement).

Je vous prie de croire, Messieurs, à l'expression de mes sentiments les meilleurs et solidaires. — Dominique PAINI, Paris-6°.

Liste des films sortis en exclusivité à Paris du 10 février au 13 avril 1971

23 films américains

An American tragedy (Une tragédie américaine), de Josef von Sternberg, avec Philip Holmes, Sylvia Sidney, Frances Dee.

A Walk with love and death (Promenade avec l'amour et la mort), de John Huston. Voir ce numéro, page 59.

Cotton comes to Harlem (Le « casse » de l'oncle Tom), de Ossie Davis, avec Raymond Saint-Jacques, Godfrey Cambridge, Calvin Lockhart.

Crescendo (Le Mannequin défiguré), de Alan Gilson, avec Stephane Powers, James Olson, Margaretta Scott.

Doctors' wives (Femmes de médecins), de George Schaefer, avec Dyan Cannon, Richard Crenna, Gene Hackman.

Echoes of silence ,Echos du silence), de Peter Emmanuel Goldman, avec Miguel Chacour, Stasia Gelber, Viraj Amonsin, Astrid Spiegel. Voir n° 186, « Petit journal », et n° 188, « Echos du silence ».

The Glory stompers (La Guerre des anges), de Anthony Lanza, avec Dennis Hopper, Jody McCrea, Chris Noel.

I walk the line (Pays de la violence), de John Frankenheimer, avec Gregory Peck, Tuesday Weld, Estelle Parsons.

Kelly's Heroes (De l'or pour les braves), de Brian G. Hutton avec Clint Eastwood, Donald Sutherland, Telly Savalas.

King of the Grizzlies (Le Roi des Grizzlys), de Ron Kelly, avec John Yesno, Chris Wiggner, Hugh Webster.

The last valley (La Vallée perdue), de James Clavell, avec Michael Caine, Omar Sharif, Florinda Bolkan.

Little big man (ou les extravagantes aventures d'un visage pâle), de Arthur Penn, avec Faye Dunaway, Dustin Hoffman, Martin Balsam.

Love story (Love story), de Arthur Hiller, avec Ali McGraw, Ryan O'Neal, Ray Milland.

Mighty mouse (Mighty mouse et ses amis), de Bill Weiss.

The Moonshine war (La Guerre des bootleggers), de Richard Quine, avec Patrick McGoohan, Richard Widmark, Alan Alda.

Myra Breckinridge (Myra Breckinridge), de Michael Sarne, avec Raquel Welch, John Huston, Mae West.

The Owl and the pussycat (La Chouette et le pussycat), de Herbert Ross, avec Barbra Streisand, George Segal, Robert Klein.

Park Row (Violences sur Park Row), de Samuel Fuller, avec Gene Evans, Mary Welsch, Bela Kovacs. Voir critique dans un prochain numéro.

Rio Lobo (Rio Lobo), de Howard Hawks, avec John Wayne, Jennifer O'Neil, Jorge Rivero. Voir article de Serge Daney dans le prochain numéro.

Targets (La Cible), de Peter Bogdanovich, avec Boris Karloff, Tim O'Keely, Nancy Hsueh. Voir n° 202, « C'est la révolution ! ».

Three Nuts in search of a bolt (Obsessions érotiques), de Tommy Noonan, avec Mamie van Doren, Viva Rodarin, Paul Gilbert.

The Truth and Soul Movie (Putney Swope),

de Robert Downey, avec A. Johnson, A. Tafgas, L. Greene.
Wheel of ashes (Roue de cendres), de Peter Emmanuel Goldman, avec Pierre Clémenti, Katinka Bo, Pierre Besançon, Judith Malina. Voir nº 213, « 58 nouveaux films ».

20 films français

L'amour c'est gai, l'amour c'est triste, de Jean-Daniel Pollet, avec Chantal Goya, Claude Melki, Bernadette Lafont, Jean-Pierre Marielle.
Bof..., de Claude Faraldo, avec Marie Dubois, Paul Crauchet, Julian Negulesco. Voir note dans le prochain numéro.
Le cri du cormoran le soir au-dessus des jonques, de Michel Audiard, avec Michel Serrault, Bernard Blier, Marion Game.
Doucement les basses, de Jacques Deray, avec Alain Delon, Paul Meurisse, Nathalie Delon.
L'Homme de désir, de Dominique Delouche, avec Emmanuelle Riva, François Timmerman, Eric Laborey.
Le Juge, de Jean Girault, avec Pierre Perret, Robert Hossein, Silvia Monti.
Juste avant la nuit, de Claude Chabrol, avec Stéphane Audran, Michel Bouquet, François Périer. Voir ce numéro, page...
Laisse aller... c'est une valse, de Georges Lautner, avec Jean Yanne, Mireille Darc, Michel Constantin.
Les Mariés de l'An Deux, de Jean-Paul Rappeneau, avec Jean-Paul Belmondo, Marlène Jobert, Michel Auclair.
Max et les ferrailleurs, de Claude Sautet, avec Michel Piccoli, Romy Schneider, François Périer. Voir article de Jacques Aumont dans le prochain numéro.
Morgane et ses nymphes, de Bruno Gantillon, avec Dominique Delpierre, Alfred Baillon.
Pays de Cocagne, de Pierre Etaix.
La Philosophie dans le boudoir, de Jacques Scandelari, avec Souchka, Fred Saint-James, Marc Coutant.
Popsy Pop, de Jean Herman, avec Claudia Cardinale, Stanley Baker, Henri Charrière.
Raphaël ou le débauché, de Michel Deville, avec Maurice Ronet, Françoise Fabian, Jean Vilar, Anne Wiazemsky.
Rêves érotiques, de Gabriel Axel, avec Jacques Mauclair, Nadine Alari, Bernard Noël.
Sapho ou la fureur d'aimer, de Georges Farrel, avec Marina Vlady, Renaud Verley, Dawn Addams.
Les Stances à Sophie, de Moshe Mizrahi, avec Bernadette Lafont, Michel Duchaussoy, Bulle Ogier.
Un beau monstre, de Sergio Gobbi, avec Virna Lisi, Helmut Berger, Françoise Brion.
Un peu, beaucoup, passionnément, de Robert Enrico, avec Maurice Ronet, Lucienne Hamon, Neda Arneric.

16 films italiens

I Clowns (Les Clowns), de Federico Fellini. Voir ce numéro, page 47.
Il Conformista (Le Conformiste), de Bernardo Bertolucci, avec Jean-Louis Trintignant, Dominique Sanda, Stefania Sandrelli, Gastone Moschin. Voir entretien avec Bernardo Bertolucci et article dans le prochain numéro.
Cosi dolce... cosi perversa (Si douces, si perverses), de Umberto Lenzi, avec Carroll Baker, Jean-Louis Trintignant, Erika Blanc.
Garringo (Garringo), de Raphael Romero Marchent, avec Anthony Steffen, Peter Lee Lawrence, Solvi Stubing.
Gentleman Killer (Gentleman Killer), de George Finley, avec Anthony Steffen, Eduardo Fajardo, Silvia Solar.
I Giorni della violenza (Furie au Missouri), de El Bradley, avec Peter Lee Lawrence, Beba Loncar, Luigi Vannucchi.
La Legge dei gangsters (La loi des gangsters), de Siro Marcellini, avec Klaus Kinski, Maurice Poli, Franco Citti.
Der Leone have sept cabezas (Le Lion à sept têtes), de Glauber Rocha, avec Rada Rassimov, Gabriele Tinti, Jean-Pierre Léaud, Giulio Brogi. Voir critique dans un prochain numéro.
La Moglie del prete (La Femme du prêtre), de Dino Risi. Voir note dans le prochain numéro.
Il Prete sposato (Un prêtre à marier), de Marco Vicario, avec Rossana Podesta, Lando Buzzanca, Magali Noël
Quel maledetto ponte sull'Elba (Le Pont sur l'Elbe), de Leon Klimowsky, avec Tab Hunter, Howard Ross, Jose Guardiola.
Sentenza di morte (Sentence de mort), de Mario Lafranchi, avec Robin Clark, Richard Conte, Enrico M. Salerno.
Se vuoi vivere, spara (Tire si tu veux vivre), de Willy S. Regan, avec Sean Todd, Ken Wood, Isabella Savona.
La vera storia di Frank Mannata (Le Clan des frères Mannata), de Saverio Seto, avec Jeffrey Hunter, Margaret Lee, William Bogard.
I Vigliacchi non pregano (Django ne prie pas), de Marlon Sciviko, avec John Garko, Sean Todd, Elisa Montes.
Zan, re della jungla (Le Roi de la jungle), de Manuel Cano, avec Steve Hawkes, Kitty Swan, Doris Christanel.

4 films allemands

Alle Kätzchen machen's gern (Les petites chattes sont toutes gourmandes), de Joseph Zachar, avec Sieghart Rupp, Ernst Stankowski, Edwige Penech.
Das gelbe Haus am Pinnasberg (La Maison jaune), de Alfred Wohrer, avec Eddie Arant, Siegfried Schürenberg.
Ich spüre deine Haut (Ah si j'étais restée pucelle), de Günter Schlesinger, avec Solvi Stubing, Frank Rheinbolt, Anja Forster.
Von Haut zu Haut (Peau sur peau), de Harald A. Hoeller, avec Dagmar Lassander.

4 films anglais

The blood terror (Le Vampire a soif), de Vernon Sewell, avec Peter Cushing, Robert Flemyng, Wanda Ventham.
Corruption (Carnage), de Robert Hartford Davis, avec Peter Cushing, Sue Lloyd, Noel Trevarthen.
Music lovers (La Symphonie pathétique), de Ken Russel, avec Richard Chamberlain, Glinda Jackson, Max Adrian.
Quatermass II (La Marque), de Val Guest, avec Brian Donlevy, John Longden, Sidney James.

2 films espagnols

Cabezas cortadas (Têtes coupées), de Glauber Rocha, avec Francisco Rabal, Marta May, Pierre Clémenti, Rosa Maria Penna. Voir critique dans un prochain numéro.
La Marca del hombre loco (Les Vampires du Docteur Dracula), de E. Eguiluz, avec Paul Naschy, Diana Kimpka.

2 films polonais

Everything for sale (Tout est à vendre), de Andrzej Wajda, avec Witold Holtz, Beata Tyszkiewicz, Elzbieta Czyzewska.
Krajobraz po bitwie (Paysage après la bataille), de Andrzej Wajda, avec Daniel Olbrychski, Stanislawa Gelinska, Tadeusz Janczar.

1 film autrichien

Dornwittchen und Schneeröschen (Blanche-Neige et les sept...), de Erwin Klein, avec Georg Thomalia, Georg Siedler, Nera Nicol.

1 film belge

Nathalie après l'amour, de Michael B. Sanders, avec Nathalie Nesle, William Hawk.

1 film danois

Quiet Days in Clichy (Jours tranquilles à Clichy), de Jens-Jorgen Thorsen, avec Paul Valjean, Wayne John Rodda, Louise White.

1 film hongrois

Magasiskola (Les Faucons), de Gaal Istvan, avec Andonov Ivan, Banffi György, Meszleri Judit.

1 film suédois

Resele (Les Envoûtés), de Torgny Wickman, avec Solveig Andersson, Anita Sanders, Hans Wahlgren.

1 film suisse

James ou pas, de Michel Soutter, avec Harriet Ariel, Jean-Luc Bideau, Serge Nicoloff. Voir critique dans un prochain numéro.

TABLE DES MATIERES

Nous sommes en train de terminer la rédaction de la Table des Matières des numéros 160 à 199 (novembre 1964 à mars 1968) des **Cahiers du Cinéma.** Comme les précédentes, cette Table comportera des classements par auteurs, par réalisateurs, par titres de films, et une dizaine d'autres rubriques permettant un usage rapide et commode. Afin de fixer le chiffre de tirage de cette Table des Matières, nous demandons à nos lecteurs de bien vouloir nous faire savoir (**sans engagement de leur part**) s'ils sont, ou non, intéressés par cette publication (dont le prix se situera sans doute aux alentours de 15 F).

(A découper ou à recopier et à nous renvoyer)

☐ Je suis intéressé
☐ Je ne suis pas intéressé
} par cette Table des Matières

NOM .... **Prénom** ....

Adresse ....

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire nº 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze.
PRINTED IN FRANCE

Nos derniers numéros :

218 (mars 1970) : S.M. Eisenstein - Oshima Nagisa (Entretien, filmographie, critiques) - « La Vie est à nous », film militant.

219 (avril 1970) : S.M. Eisenstein - Mikhaïl Romm - Jancso : hier, aujourd'hui - Eric Rohmer.

220/221 (mai-juin 1970) : Spécial Russie Années Vingt.

222 (juillet 1970) : S.M. Eisenstein : Programme d'enseignement - Roland Barthes : le troisième sens - S. Daney, J.-P. Oudart : Travail, lecture, jouissance - Pascal Bonitzer : Film/politique - Lev Koulechov : souvenirs 1920 - « L'Enfant sauvage ».

223 (août-septembre) : « Tristana » - Luis Buñuel : Textes 1927 - S.M. Eisenstein : Programme d'enseignement - Entretien avec J.M. Straub et D. Huillet - John Ford et « Young Mr. Lincoln ».

224 (octobre) : Cinéma japonais : Hani, Masumura, Yoshida - J.M. Straub : « Othon » - J. Narboni : La vicariance du pouvoir - S.M. Eisenstein : Programme d'enseignement - J.-L. Comolli : Film/politique 2 (« L'aveu »).

225 (novembre-décembre) : « Ice » de Robert Kramer - Josef von Sternberg et « Morocco » - S.M. Eisenstein : L'art de la mise en scène - Entretien avec Carlos Diegues.

226/227 (janvier-février) : Spécial S.M. Eisenstein.

228 (mars-avril 1971) : Christian Metz : Cinéma et idéographie - Dziga Vertov : Textes - Entretien avec Paolo et Vittorio Taviani - J.-P. Oudart : L'effet de réel - Pascal Kané : « Sous le signe du scorpion ».

